

12. VIII.

Gerri Chanel



VESTÍGIO

SALVANDO A MONA LISA

A extraordinária batalha
para proteger o **Louvre** e seus
tesouros da invasão **nazista**

UMA HISTÓRIA REAL



SALVANDO A MONA LISA

Gerri Chanel

SALVANDO A MONA LISA

A extraordinária batalha
para proteger o Louvre e seus
tesouros da invasão nazista

TRADUÇÃO DE MARCELO HAUCK

VESTÍGIO

Copyright © 2014 Gerri Chanel

Copyright da tradução © 2019 Editora Vestígio

Título original: *Saving Mona Lisa: The Battle to Protect the Louvre and its Treasures from the Nazis*

Todos os direitos reservados pela Editora Vestígio. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

EDITOR RESPONSÁVEL

Arnaud Vin

EDITOR ASSISTENTE

Eduardo Soares

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pinheiro

PREPARAÇÃO E REVISÃO

Carol Christo Eduardo Soares

CAPA ORIGINAL

Dan Mogford

ADAPTAÇÃO DE CAPA

Diogo Droschi

DIAGRAMAÇÃO *Guilherme Fagundes*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

Chanel, Gerri

Salvando a Mona Lisa : a extraordinária batalha para salvar o Louvre e seus tesouros da invasão nazista / Gerri Chanel ; tradução Marcelo Hauck. -- São Paulo : Editora Vestígio, 2019.

Título original: *Saving Mona Lisa : The Battle to Protect the Louvre and its Treasures from the Nazis*.

ISBN: 978-85-54126-32-2

Bibliografia.

1. França - História - Ocupação alemã, 1940-1945 2. Guerra Mundial, 1939-1945 - Arte e a guerra 3. Museu do Louvre - História - Século 20 4. Propriedade cultural - Proteção - França - História - Século 20 I. Título.

19-25993 CDD-069.0944

Índices para catálogo sistemático:

1. Museu do Louvre : Proteção : França : História 069.0944

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

A **VESTÍGIO** É UMA EDITORA DO **GRUPO AUTÊNTICA**

São Paulo

Av. Paulista, 2.073 . Conjunto Nacional Horsa I . 23º andar . Conj. 2310-2312 Cerqueira César . 01311-940 São Paulo . SP

Tel.: (55 11) 3034 4468

www.grupoautentica.com.br

Belo Horizonte

Rua Carlos Turner, 420 Silveira . 31140-520

Belo Horizonte . MG

Tel.: (55 31) 3465 4500

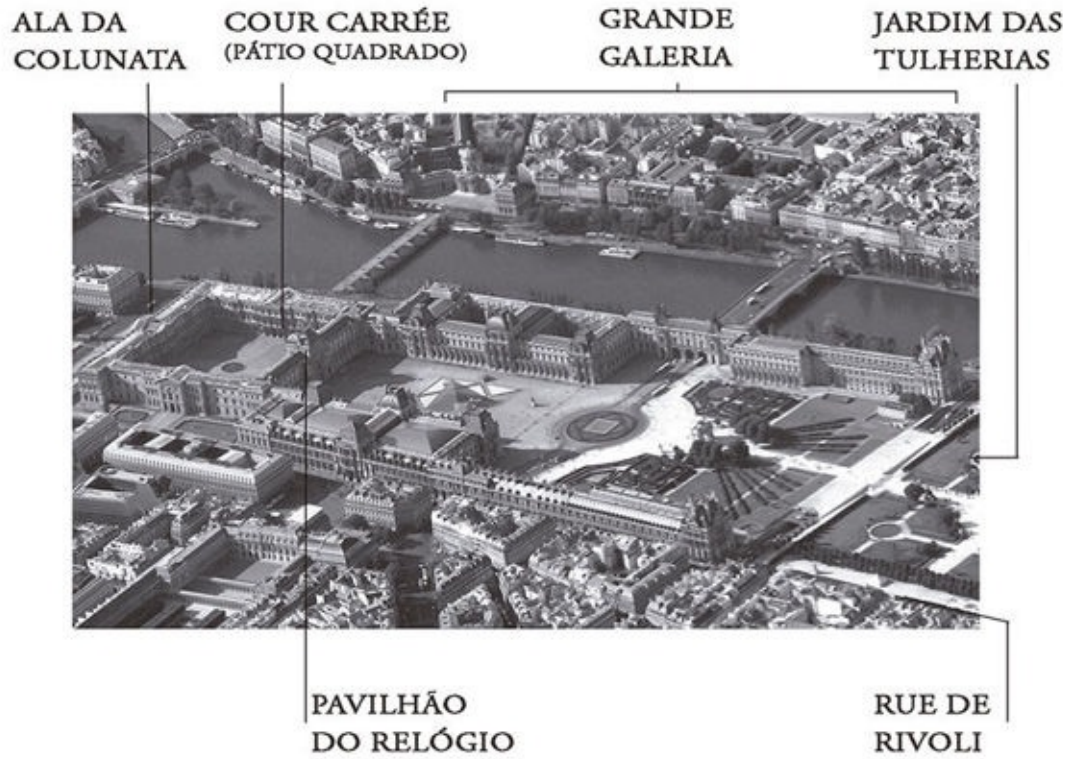
Acima de tudo, a França foi obrigada a salvar os valores espirituais que eram parte integral de sua alma e cultura. Livrar do perigo suas obras de arte, seus arquivos e bibliotecas foi, de fato, um dos primeiros reflexos de defesa do nosso país.

— ROSE VALLAND, *Le Front de l'Art*

Podemos perder lutas sem perder a honra; não lutar é o que nos faz perder a honra.

— JACQUES JAUIARD, *Feuilles*

MUSEU DO LOUVRE



PRIMEIROS DEPÓSITOS DE ARMAZENAMENTO DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL



Principais locais de armazenamento durante a Segunda Guerra Mundial, e a divisão da França de junho de 1940 a novembro de 1942.

ITINERÁRIO DA MONA LISA

Setembro de 1938 De Paris para Chambord

Setembro 1938 De Chambord para Paris

Agosto 1939 De Paris para Chambord

Novembro 1939 De Chambord para Louvigny

Junho 1940 De Louvigny para Abadia de Loc-Dieu (Martiel)

Outubro 1940 Da Loc-Dieu para Montauban

Março 1943 De Montauban para o Castelo de Montal
(Saint- Jean-Lespinnasse)

Junho 1945 De Montal para Paris

INDIVÍDUOS E ORGANIZAÇÕES EM DESTAQUE

INDIVÍDUOS Papéis durante a Segunda Guerra Mundial

FRANCESES

Marcel Aubert – Curador do Departamento de Esculturas do Louvre.

Germain Bazin – Curador assistente do Departamento de Pinturas do Louvre, subordinado a René Huyghe, chefe do depósito de arte no castelo de Souches.

Joseph Billiet – Diretor assistente do sistema Museus Nacionais (Musées Nationaux), subordinado a Jacques Jaujard, diretor.

Jacqueline Bouchot-Saupique – Historiadora de arte e professora da École du Louvre, também foi assistente de Jacques Jaujard durante a guerra.

Abel Bonnard – Designado Ministro da Educação Nacional em abril de 1942, em substituição a Jérôme Carcopino. A Administração de Belas-Artes francesa ficou sob sua responsabilidade.

Jérôme Carcopino – Ministro da Educação Nacional de 1941 a 1942, foi substituído por Abel Bonnard.

André Chamson – Até a guerra, curador assistente em Versalhes, além de escritor. Residiu com a esposa, Lucie Mazauric, arquivista do Louvre, nos depósitos para onde foram evacuados itens do museu.

Christiane Desroches Noblecourt – Funcionária do Louvre especializada em egiptologia.

Carle Dreyfus – Curador do Departamento de Objetos de Arte do Louvre e primeiro diretor do depósito em Valençay.

Hans Haug – Diretor do depósito em Cheverny a partir de 1940.

Louis Hauteœur – Secretário-geral de Belas-Artes a partir de meados de 1940. O sistema nacional de museus francês – inclusive o Louvre – estava sob seu controle. Reportava-se ao Ministro da Educação Nacional. Foi substituído no primeiro semestre de 1944 por Georges Hilaire.

Magdeleine Hours – Funcionária do Louvre especializada em restauração de pinturas.

René Huyghe – Curador-chefe do Departamento de Pinturas do Louvre, subordinado a Jacques Jaujard. Chefe de vários depósitos para onde foram despachados itens do Louvre.

Jacques Jaujard – Designado diretor interino dos Museus Nacionais em dezembro de 1939 e diretor em setembro de 1940. Responsável pelo Louvre. Reportava-se ao Secretário-Geral de Belas-Artes, Louis Hauteœur.

Suzanne Kahn – Assistente de Jaujard quando a Guerra começou.

Lucie Mazauric – Responsável pelos arquivos do Louvre. Residiu nos depósitos para onde foram enviados itens do Louvre durante a guerra; casada com André Chamson.

Pierre Laval – O primeiro-ministro do governo de Vichy de junho a dezembro de 1940 e de abril de 1942 a agosto de 1944, subordinado ao Chefe de Estado Philippe Pétain.

Philippe Pétain – Chefe de Estado do governo de Vichy.

Pierre Schommer – Um dos administradores sêniores do sistema nacional de museus francês; chefe do depósito Chambord para onde foram despachados itens do Louvre.

Charles Sterling – Curador no Departamento de Pinturas do Louvre; designado para os depósitos aos quais foram enviados itens do Louvre.

Rose Valland – Voluntária da equipe do Museu Jeu de Paume.

Gérald Van der Kemp – Funcionário do Louvre; chefe do depósito Valençay, para onde foram transferidos itens do Louvre, no segundo semestre de 1940.

Henri Verne – Diretor dos Museus Nacionais de 1926 a 1939; foi substituído por Jacques Jaujard em 1940.

ALEMÃES

Otto Abetz – Designado embaixador alemão na França em 1940. Aliado de Joachim von Ribbentrop.

Hermann Bunjes – Historiador de arte designado em 1940 para a agência de proteção à arte Kunstschutz, subordinado a Franz von Wolff Metternich. Aliado de Hermann Göring.

Karl Epting – Trabalhava para Otto Abetz como consultor cultural.

Joseph Goebbels – Ministro da Propaganda do Reich de Hitler.

Hermann Göring – Segundo oficial mais importante na cadeia de comando de Hitler e chefe da Luftwaffe, a força aérea alemã.

Heinrich Himmler – Superintendente da Gestapo, da SS e do grupo de pesquisa cultural Ahnenerbe.

Felix Kuetgens – Funcionário do alto escalão da Kunstschutz.

Otto Kümmel – Diretor dos Museus Estatais de Berlim e chefe do projeto para identificação de obras de arte de “origem” alemã localizadas em outros países.

Joachim von Ribbentrop – Ministro das Relações Exteriores de Hitler.

Alfred Rosenberg – Filósofo oficial e teórico racial do partido nazista; em meados de 1940, também foi designado chefe da Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR).

Bernhard von Tieschowitz – O subchefe da Kunstschutz.

Conde Franz von Wolff Metternich – Chefe da Kunstschutz, efetivado no primeiro semestre de 1940.

ORGANIZAÇÕES

FRANCESAS

Forças Francesas Livres (FFL) – Grupo de Resistência liderado por Charles de Gaulle de sua base em Londres.

Forças Francesas do Interior (FFI) – Formado a partir da unificação de vários grupos de Resistência em fevereiro de 1944.

Milice – Força paramilitar secreta financiada pelo governo de Vichy.

Museus Nacionais – Organização guarda-chuva de todos os museus estatais franceses, inclusive o Louvre e outros museus como Cluny, Jeu de Paume, Guimet, Museu de Arte Moderna e Versailles. Mais tarde no decorrer da Guerra, museus estaduais também passaram a ser administrados por ela. Jacques Jaujard foi

diretor do Sistema durante a guerra. Os Museus Nacionais estavam sob os auspícios da Administração de Belas-Artes, a qual, por sua vez, era controlada pelo Ministério da Educação Nacional.

Regime de Vichy – O governo pró-nazismo francês criado em meados de 1940 sob a liderança de Philippe Pétain. Foi batizado com o nome da cidade na região central da França na qual ficava a sede do regime.

ALEMÃS

Ahnenerbe – Grupo de pesquisa dedicado a provar a crença de Hitler na existência de uma raça Aariana superior da qual, de acordo com o ditador, os alemães modernos descendiam. Era chefiada por Heinrich Himmler.

Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) – Força-Tarefa Reichsleiter Rosenberg. Organização do partido nazista dedicada a se apoderar de propriedades culturais; liderada por Alfred Rosenberg.

Kunstschutz – Unidade das forças armadas alemãs (Wehrmacht) responsável pela proteção de monumentos, obras de arte e outros itens em territórios ocupados.

PRÓLOGO

O Louvre é o museu mais visitado do mundo. Quando a vasta maioria de seus quase 10 milhões de visitantes anuais vão prestar homenagem a *Mona Lisa*, *Vênus de Milo*, *Vitória de Samotrácia* e uma série de outras obras-primas de tirar o fôlego, eles acreditam que as coleções sempre estiveram calma e majestosamente em exposição. Mas nada poderia estar mais distante da verdade do que isso, pois o Louvre fica em uma cidade que já vivenciou muitas guerras.

Às 5 da tarde do dia 25 de agosto de 1939, nove dias antes de a França declarar guerra à Alemanha, o Louvre fechou as portas para os visitantes. Momentos depois, um pequeno exército de funcionários do museu e voluntários começou a trabalhar dia e noite para desmontar, embalar e encaixotar algumas das peças de arte e antiguidades mais preciosas do mundo enquanto providenciavam a maior evacuação de museu da história. Três dias depois, às 6 horas da manhã, comboios de caminhões começaram a se afastar levando os tesouros do Louvre para vários castelos no Vale do Loire. Os itens foram marcados com um sistema de círculos: dois círculos vermelhos para aqueles com prioridade máxima de remoção, verdes para os mais significativos em meio ao restante e amarelos para as obras de prioridade inferior. Dos muitos milhares de tesouros, apenas um tinha três círculos vermelhos, a pintura sobre a qual um biógrafo de Leonardo da Vinci disse: “Se fosse decretado que todas as pinturas na Europa, com exceção de uma, deversem ser destruídas, sabemos qual delas seria salva”.

A *Mona Lisa* saiu no primeiro comboio, acomodada em um estojo de álamo com o interior acolchoado com veludo vermelho, feito sob medida, que em seguida foi cuidadosamente posto em um caixote. Durante os seus cinco anos de

exílio, ela seria transportada seis vezes, todas envolvendo muita ansiedade. Nos depósitos do interior do país, ela geralmente dormia ao lado da cama de curadores que tinham a dolorosa ciência de sua enorme responsabilidade para com uma das mais famosas e valiosas obras de arte do mundo todo.

Mais de 3.600 pinturas seriam resgatadas do Louvre, além de muitos milhares de desenhos, gravuras, esculturas, antiguidades e objetos de arte, assim como os arquivos do museu e boa parte de sua biblioteca. Os passos iniciais da operação se desdobrariam em grande parte como um balé bem ensaiado, graças a quase uma década de planejamento intensivo.

Mas uma evacuação pode ser planejada, uma guerra, nem tanto. Os administradores do Louvre não tinham como saber quais planos os alemães teriam para a arte francesa durante a Segunda Guerra Mundial nem que também precisariam lutar contra os líderes do governo da França de Vichy. Durante seis anos, os diretores do Louvre e seus funcionários arriscariam o emprego e, em muitos casos, a vida, para proteger as obras de arte e o palácio do Louvre não apenas do apetite pessoal dos líderes alemães, mas também de bombardeios, incêndios, enchentes, roubos e da perversidade das represálias militares alemãs. Esta é a história deles.



| A *Mona Lisa* em seu estojo.

PARTE 1

DE GUERRA A GUERRA

Do segundo semestre de 1187 a meados de 1938

PROTEÇÃO DE PARIS, PROTEÇÃO DA ARTE

O Louvre deve a sua existência à proeza militar de um sultão egípcio que jamais pôs os pés na França: Salah ad-Din Yusuf ibn Ayyub, também conhecido como Saladino. Em outubro de 1187, ele conquistou Jerusalém. Semanas depois, o papa convocou os reis da Europa e aristocratas menores para embarcarem na Terceira Cruzada e retomar Jerusalém de Saladino. Ambos os monarcas sabiam que a luta poderia significar anos de ausência de seus territórios, um ponto particularmente sensível para o rei Filipe Augusto da França, que vinha lutando contra a Inglaterra por um território próximo de Paris havia muito tempo. Durante os longos preparativos para a cruzada, Filipe refletiu sobre como poderia obter vantagem em relação à Inglaterra quando a Cruzada terminasse e eles inevitavelmente retomassem a batalha.

Uma semana antes de partir para a guerra em junho de 1190, Filipe ordenou que os burgueses de Paris construíssem, durante sua ausência, um muro alto e forte que rodeasse a área desenvolvida da cidade ao norte do Rio Sena. Filipe percebeu, contudo, que haveria um ponto fraco na defesa onde a ponta oeste do muro encontrava-se com o rio, que percorre a cidade horizontalmente e depois segue para a Normandia, a direção pela qual os ingleses provavelmente atacariam. A solução? Construir uma fortaleza onde o muro se encontrava com o rio e cercá-la com um fosso. Filipe deu a essa fortaleza o nome de Louvre.



Retrato de Francisco I, de autoria de Jean Clouet (por volta de 1513).
Louvre, Ala Richelieu, segundo andar.

No final dos anos 1300, a função defensiva do Louvre tornou-se obsoleta devido ao novo muro de Carlos V ao redor da Paris em franca expansão. O rei transformou a fortaleza em uma residência real maior e mais clara, de janelas primorosamente esculpidas e cumeeiras com decorações floreadas. Após Carlos

V, o castelo incorreu em um longo período de negligência abruptamente interrompido durante o reinado de Francisco I, que assumiu o trono em 1515. Francisco colocou em prática um plano para transformá-lo em um suntuoso palácio renascentista. Começou demolindo o gigantesco torreão de Filipe Augusto e abrindo espaço para um pátio central destinado a acolher festas renascentistas. O pátio e as construções ao redor seriam alargados mais tarde e renomeados de Cour Carrée (pátio quadrado); eles testemunhariam alguns dos eventos mais dramáticos no museu durante a Segunda Guerra Mundial.

Francisco também foi patrono de arte e apadrinhou um italiano chamado Leonardo da Vinci. Quando o patrono anterior de Da Vinci morreu, em março de 1516, Francisco convidou o artista à França e ofereceu-lhe o cargo de Primeiro Pintor, Engenheiro e Arquiteto do Rei. Da Vinci, de 64 anos, fez a viagem de três meses da Itália até lá, de mula, acompanhado de seus dois assistentes, levando seus cadernos e pelo menos três de suas pinturas: *A Virgem e o Menino com Santa Ana*, *São João Batista* e *Mona Lisa*. As três obras foram, legalmente, parar nas mãos de Francisco após a morte de Da Vinci, três anos depois. A coleção de pinturas do rei era pequena – menos de cem, talvez –, porém tinha um grande prestígio. O castelo de Fontainebleau, que então abrigava a maioria das obras, tornou-se um notório centro cultural que recebia célebres visitantes oriundos de várias partes da Europa. Essa pequena mas prestigiosa coleção, formou a semente que germinaria e se transformaria no Museu do Louvre.

Nos 250 anos posteriores ao reinado de Francisco, o Palácio do Louvre cresceu exponencialmente. No início dos anos 1600, suas pegadas estenderam-se no sentido oeste quando Henrique IV construiu uma galeria de 500 metros ao longo do Sena – que acabou batizada de Grande Galeria – para ligar o Louvre ao vizinho Palácio das Tulherias. Com o custo de metade do orçamento anual do reinado, a galeria tinha sido concebida pela ex-rainha, Catarina de Médici – que morreu bem antes da finalização da obra – simplesmente para que pudesse transitar entre os dois palácios sem ter de enfrentar o mau tempo e os olhares curiosos. O sucessor de Henrique, Luís XIII, fez, entre outras construções, o Pavilhão do Relógio, que estendeu o Cour Carrée. No final de agosto de 1944, a administração francesa do museu se reuniria no Cour Carrée em frente ao Pavilhão do Relógio para içar a bandeira francesa no alto do telhado quando

acreditaram – erroneamente – que o museu e seus funcionários não corriam mais perigo.

Com Luís XIV, o palácio estendeu-se para o leste. Luís também foi responsável por um crescimento exponencial nas coleções de arte reais. Contudo, muitas peças, como a *Mona Lisa*, foram armazenadas ou expostas em Versalhes, pois haviam sido retiradas de Fontainebleau por Luís muito tempo antes. Seria necessária uma revolução para que fosse criado o Museu do Louvre e para se levar a *Mona Lisa* para Paris.

O museu, aberto ao público em 1793, exibia apenas uma fração dos itens das antigas coleções reais, a *Mona Lisa* permanecia em Versalhes. Pouco do que se exibia no novo museu era da coleção original de Francisco I, e a maioria dos itens expostos e muitos dos que em breve se juntariam a eles vieram de aquisições reais posteriores e de itens apreendidos durante a Revolução, de famílias aristocráticas que tinham fugido da França. Duas dessas peças foram as esculturas *Escravos*, de mais de dois metros, de autoria de Michelangelo. Em 1794, outras peças de arte e antiguidades começaram a chegar, saqueadas da Bélgica pelas tropas Revolucionárias da França.

Porém, o espólio da ex-aristocracia francesa e belga perderia importância em comparação com a pilhagem feita por Napoleão Bonaparte através da Europa, que teve início em 1796, e boa parte dela foi levada para o Louvre. Uma grande porção do saque veio da Alemanha e da Áustria. Embora algumas tragédias posteriores tenham permitido que a França retivesse legalmente alguns desses itens, Adolf Hitler e seus especialistas em arte começariam a conspirar nos anos 1930 para reavê-los.



Escravo rebelde, de Michelangelo (por volta de 1513).
Louvre, Ala Denon, térreo.

O rio de espólios de Napoleão correu para Paris durante mais de uma década. Uma de suas grandes aquisições chegou ao Louvre em 1797: *Casamento em Caná*, de Veronese, uma representação do século XVI da história do Novo Testamento da festa de casamento na Galileia, em que Jesus transformou água

em vinho. A gigantesca obra de aproximadamente 10 metros de comprimento por 7 de altura, que tinha ficado exibida no presbitério do monastério de San Giorgio Maggiore, em Veneza, durante 235 anos, foi cortada ao meio pelas tropas de Napoleão para que fosse mais fácil levá-la à França.

Mais tarde no mesmo ano, a *Mona Lisa* finalmente deixou Versalhes a caminho do Louvre. Vários anos depois, a pintura foi transportada para as dependências da imperatriz Josephine no Palácio das Tulherias, depois retornou novamente para o Louvre, quando Napoleão se coroou imperador da França em 1804. Ele também instaurou um novo museu de antiguidades no palácio, mobiliado em parte com itens adicionados de Versalhes, tais como a escultura de mármore de 2 mil anos da deusa da caça, Ártemis e o Cervo (também conhecida como *Diana de Versalhes*), que havia sido um presente do papa Paulo IV para Henrique II.

Durante seus dias de glória, Napoleão empreendeu reformas importantes tanto no interior quanto no exterior do palácio. Também teve uma visão grandiosa para o seu desenvolvimento, que incluía, entre outras características, compridas novas alas na Rue de Rivoli para finalmente conectar o Palácio das Tulherias ao Louvre. No entanto, o plano permaneceu inativo porque em 1815, derrotado em Waterloo, os dias de glória de Napoleão chegaram ao fim. Quando caiu do poder, mais de quatro mil pinturas, esculturas, objetos de arte e antiguidades oriundas de pilhagens retornaram aos legítimos proprietários. Permaneceram apenas as obras que foram legalizadas nos termos dos tratados negociados ao fim das hostilidades. De todas as pinturas que Napoleão havia pegado, apenas cento e poucas permaneceriam na França, entre elas *O Casamento em Caná*, de Veronese, que acabou sendo considerada frágil demais para viajar. No lugar dela, o monastério do qual tinha saído aceitou uma pintura grande de Le Brun. Em 1939, a obra-prima de Veronese seria levada embora do Louvre com mais cuidado do que o empenhado pelas tropas de Napoleão: curadores a enrolariam cautelosamente – e intacta – dentro de uma coluna de carvalho.



Casamento em Caná, Paolo Caliari, conhecido como Veronese (1562-1563).
Louvre, Ala Denon, primeiro andar.

Quando Napoleão caiu, o mesmo aconteceu com o primeiro diretor do museu, Vivant Denon. O sucessor de Denon deu início ao reabastecimento do museu. Uma das mais importantes aquisições dos anos 1820 foi uma estátua grega antiga de Afrodite, a deusa grega do amor e da beleza, chamada de Vênus pelos romanos. A *Vênus de Milo*, de pouco mais de 2 metros, foi descoberta em 1820, enterrada em um campo entre outras ruínas antigas na ilha grega de Milos. Outras obras adquiridas no mesmo período incluíam o sarcófago de granito rosa de Ramsés III e o gigante *A balsa da Medusa*, de Géricault, uma representação do naufrágio de uma fragata francesa na costa do Senegal em 1816 com mais de 150 homens a bordo. Durante a grande evacuação de 1939, a pintura quase foi destruída.

Em julho de 1830, o Louvre foi invadido durante uma revolução na qual o rei Carlos X foi tirado do trono e substituído por Luís Filipe, Duque de Orleães. Quando o levante começou, os insurgentes seguiram na direção dos símbolos de poder: Prefeitura, Palácio das Tulherias – a residência do rei – e o Louvre. À noite, multidões furiosas aglomeravam-se à comprida Grande Galeria, na parte leste e na ala da Colunata do Cour Carrée. Foi a primeira vez que as obras de arte do Louvre correram risco significativo, e, espantosamente, ninguém jamais havia pensado em uma forma de protegê-las. Após avaliar a instável cena ao longo da doca por uma janela da Grande Galeria, o secretário-geral do museu, Vicomte de Cailleux, de 93 anos, instruiu os guardas do museu a começarem a tirar as pinturas das paredes imediatamente. Era prática dos museus na época expor pinturas do chão ao teto, exigindo que os guardas trabalhassem noite adentro e durante a manhã, subindo e descendo escadas para esvaziar as paredes lotadas. Pouco depois, grupos de pessoas entraram à força no palácio em busca de tropas reais. Em seguida, irromperam museu adentro, dando tiros em fechaduras para entrarem em salas fechadas. Em meio à agitação, Vicomte de Cailleux colocou alguns pequenos cartazes na entrada do Louvre com a curta e simples solicitação aos insurgentes: “Respeitem a propriedade nacional”.

E com pouquíssimas exceções, eles respeitaram. Apenas alguns itens foram mutilados, simplesmente porque representavam a monarquia. Da mesma forma, a pilhagem foi mínima, dado o tamanho da multidão, a magnitude dos tesouros e o fato de que a maior parte deles ficou praticamente desguardada depois que a Guarda Suíça foi enviada à esquerda do palácio para proteger outras edificações parisienses.

Julho de 1830 tinha sido um mês violento para o Louvre e o ano terminou igualmente violento. Na noite de 21 de dezembro, milhares de insurgentes pressionaram novamente as portas do palácio após tomarem conhecimento de que os ministros de Carlos X, depois de serem levados a julgamento, tinham escapado da pena de morte. Um grande número de guardas ficou a postos no Cour Carrée. Quando as multidões enfurecidas chegaram, as portas, dessa vez, permaneceram bem fechadas.



A balsa da Medusa, Théodore Géricault (Salão de 1819).
Louvre, Ala Denon, primeiro andar.

Em fevereiro de 1848, o Duque de Orleães foi despossado em mais uma revolução. Ao redor do Louvre a cena das multidões lançando-se através das Tulherias era uma sinistra reminiscência a julho de 1830. Alguns dos insurgentes conseguiram chegar novamente ao adjacente Louvre, onde obras de arte empilhadas ao lado das paredes da Grande Galeria estavam sendo preparadas para uma exposição. Ao longo do parquet em frente às pilhas de pinturas, os curadores tinham escrito às pressas com giz a seguinte mensagem: “*Respect à la propriété nationale et au bien des Artistes*”: Respeite a propriedade nacional e os interesses dos artistas. Algo impressionante aconteceu: não tocaram em nenhuma das obras de arte desguardadas, algumas grandes obras-primas, com exceção de uma obra alemã menor.

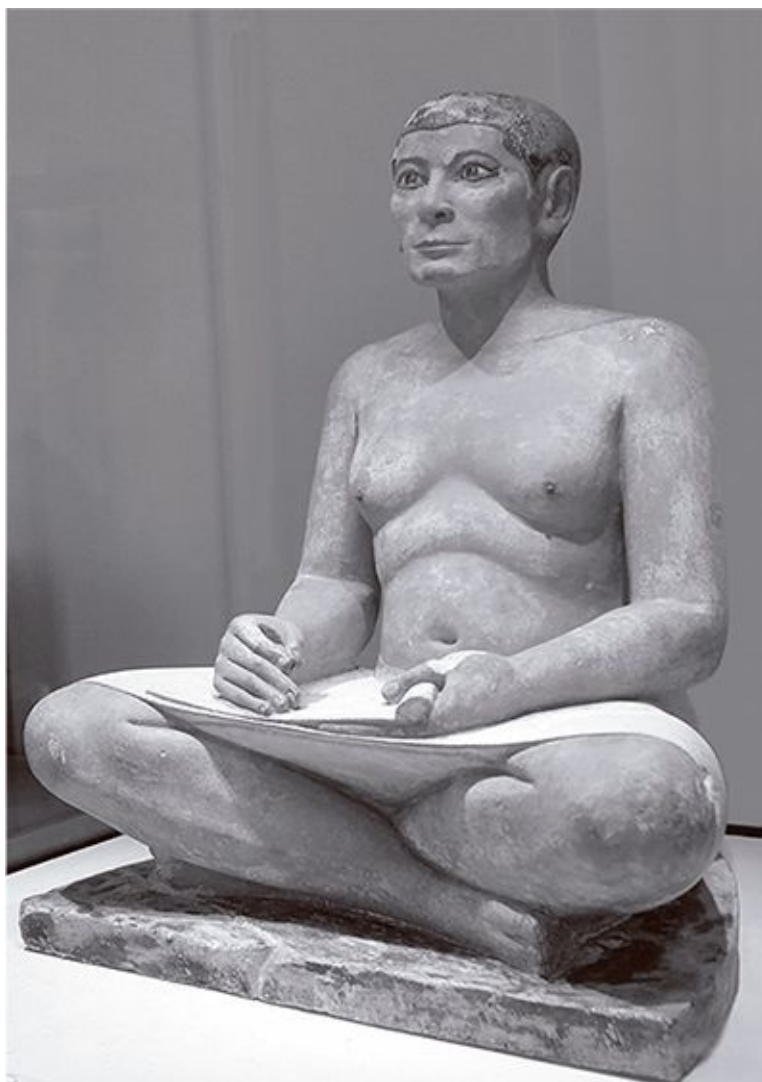
Mais tarde naquele ano, o sobrinho de Napoleão, Luís Napoleão Bonaparte, tornou-se o primeiro líder francês eleito. Em 1852, após dar um golpe, tornou-se imperador Napoleão III. Sob seu comando, o Louvre novamente explodiu de tamanho, incluindo longas novas alas que finalmente conectaram o Louvre a Tulherias como Napoleão Bonaparte havia vislumbrado. Várias galerias

receberam decoração elaborada, inclusive uma pintura gigantesca, *Apolo matando Píton*, concebida e executada por Delacroix para a área central do teto da luxuosa Galeria Apolo.

O Louvre também fez algumas aquisições espetaculares nessa época, como, em 1852, *Diana saindo do banho*, de Boucher, uma pintura da deusa da caça romana, a qual Joachim von Ribbentrop, o ministro de Relações Exteriores de Hitler, mais tarde viria a cobiçar. Dois anos depois, chegaria a escultura de calcário pintada, *O escriba sentado*, de mais de 50 centímetros de altura, um presente do governo egípcio.

Em 1863, o governo adquiriu a escultura de mais 2,5 metros, *Vitória de Samotrácia*, que representa Nike, a deusa grega da vitória, e ficava na proa de um navio que também tinha mais de 2,5 metros de altura. A obra de dois mil anos recebeu o nome da ilha na qual foi descoberta em 1863. Após remontarem os 118 pedaços da estátua, que não incluía a proa do navio, a qual foi escavada e adquirida mais de uma década depois, o Louvre exibiu a *Vitória de Samotrácia* na Salle des Caryatides, do Cour Carrée, em 1866. Mais tarde, operários a removeriam para o alto da escadaria Daru, pela qual ela desceria em 1939.

Até 1870, o Louvre incrementou pacificamente suas coleções, e então houve um novo período de guerra, após a escalada das tensões entre a Prússia e a França. No dia 18 de julho de 1870, Napoleão III declarou guerra à Prússia, e logo em seguida vários estados germânicos rapidamente se juntaram à Prússia. Era lógico concluir que, se os exércitos germânicos tomassem a cidade, eles saqueariam o Louvre assim como os exércitos de Napoleão tinham feito na Prússia. No dia 30 de agosto, o governo rapidamente decidiu remover os itens mais preciosos para instalações militares na distante cidade portuária de Brest, bem no nordeste do país, no Canal da Mancha. Dali, poderiam ser rapidamente despachados para a Inglaterra, caso necessário. A evacuação do Louvre em 1870 foi a primeira vez em que esse tipo de medida foi tomado.



O escriba sentado (por volta de 2620-2500 a.C.).
Louvre, Ala Sully, primeiro andar.

A Grande Galeria tornou-se uma frenética oficina de empacotamento onde curadores e assistentes enfrentavam a tarefa, que lhes parecia impossível, de desemoldurar, embalar, encaixotar e despachar várias centenas de itens frágeis em quatro dias. Em 1939, curadores despachariam milhares de itens em um período similar. Colocaram os caixotes com as obras em carruagens puxadas por cavalos que seguiam na direção da estação de trem, acompanhadas por guardas do museu à paisana, com o intuito de chamar menos atenção. As primeiras obras de arte seguiram para Brest no primeiro dia de setembro. Entre os itens a bordo encontravam-se a enorme – e enrolada – *Casamento em Caná* e a *Mona Lisa*. Durante os dias seguintes, mais caixotes foram para Brest.



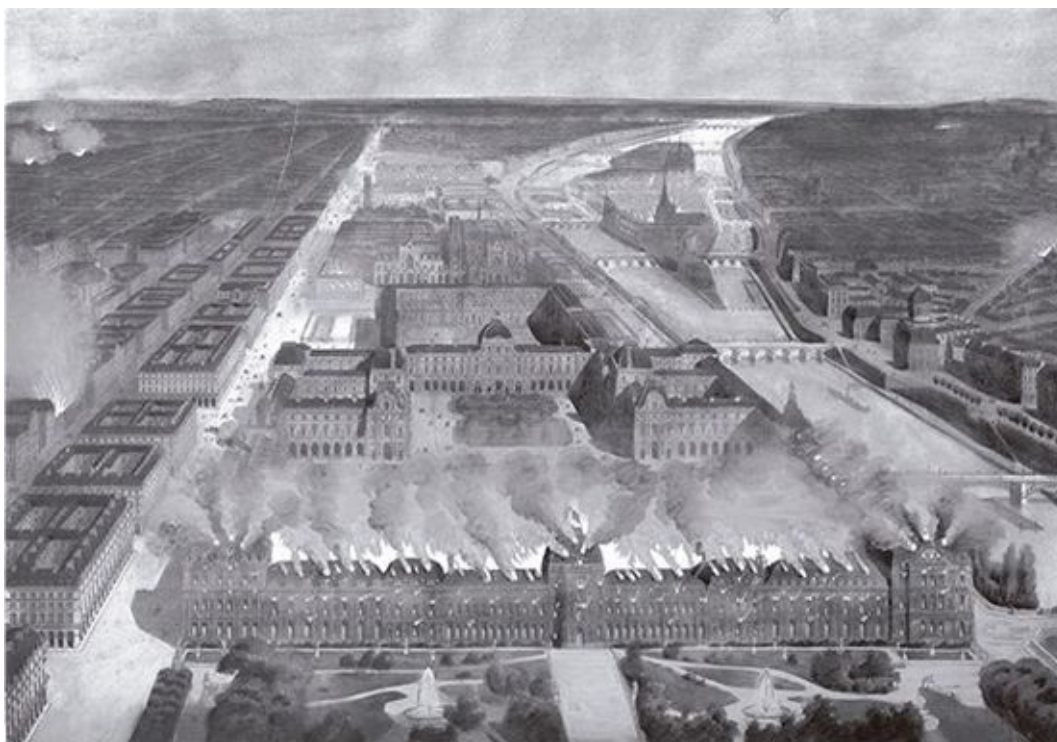
Vitória de Samotrácia (por volta de 190 a.C.).
Louvre, Ala Denon, Escadaria Daru, térreo/primeiro andar.

Em meados de setembro, quando 123 caixotes já haviam chegado em segurança a Brest, as autoridades suspenderam as evacuações em meio a preocupações de que caixotes em trânsito para a estação de trem fossem roubados por insurgentes para serem usados como barricadas. As atenções se voltaram para a proteção do

próprio palácio e das artes e antiguidades ainda dentro dele. Consideradas vulneráveis ao fogo inimigo, janelas do térreo foram cobertas com sacos de areia, bem como algumas esculturas arquitetônicas externas. As obras de arte e antiguidades mais valiosas que permaneceram no Louvre foram levadas para os corredores ou para salas do térreo e áreas no porão, levando-se em consideração as partes da arquitetura do palácio que ofereciam mais proteção contra os projéteis inimigos. Na galeria egípcia, joias e papiros foram enviados dentro do mesmo sarcófago que esconderia algo muito mais volátil durante a Segunda Guerra Mundial.

Em meados de setembro de 1870, tropas prussianas tinham cercado Paris completamente, com a intenção de forçar a rendição da cidade através da fome. O cerco durou meses. No início de 1871, o inimigo começou a atacar os arredores da cidade com disparos de canhão e a lançar bombas na cidade propriamente dita. À meia-noite do dia 6 de janeiro, autoridades do Louvre levaram a *Vênus de Milo* para fora do museu e providenciaram um esconderijo para ela no porão de um prédio vizinho pertencente à polícia. No final de janeiro, os franceses finalmente se renderam, e um armistício de três semanas foi declarado, durante o qual um novo governo chefiado por Adolphe Thiers, a Terceira República, foi formado. O novo governo concordou com um humilhante tratado de paz preliminar com a Prússia, assinado em Versalhes, em fevereiro de 1871, porém a paz na cidade teve vida curta.

Muitos parisienses suspeitavam que o novo governo estava pretendendo restaurar a monarquia e havia um descontentamento geral com os termos do tratado. Em meados de março, quando o Louvre estava se preparando para trazer de volta os itens na Bretanha, uma guerra civil eclodiu após Thiers transferir o governo para Versalhes e tentar desarmar Paris. Uma confederação informal de grupos socialistas e reformistas tomou o controle da cidade e formou seu próprio governo: a Comuna de Paris. De abril a maio, a violência disparou enquanto as forças de Thiers tentavam retomar a cidade. Após um massacre sangrento de partidários da Comuna de Paris ocorrido em 21 de maio, seus compatriotas começaram a incendiar prédios pela cidade.



Panorama de Paris. Incêndio das Tulherias, 24 de maio de 1871, anônimo.
O Cour Carrée do Louvre ao fundo, a Grande Galeria à direita, paralela ao Sena engolfado pela fumaça. Museu Carnavalet.

No início da noite de 23 de maio, insurgentes levaram carroças cheias de pólvora, terebintina e querosene para dentro do Palácio das Tulherias, espalharam-nas pelos andares, pelas escadas, deixaram-nas perto de painéis de madeira e cortinas e atearam fogo. O incêndio ficou fora de controle rapidamente, transformando o lugar em um inferno espetacular que destruiu pisos, telhados e objetos do palácio. As chamas também ameaçaram engolir o adjacente Louvre. O fogo espalhou-se parcialmente ao longo das alas que margeavam a Rue de Rivoli antes de extinguir-se, reduzindo os 820 mil volumes da biblioteca a cinzas. O fogo também se espalhou pelos tetos e pelas vigas das alas ao longo do Sena, tocando os telhados da Grande Galeria. Os curadores e bombeiros sabiam que, se o fogo se propagasse mais, rapidamente transformaria a arte do museu em cinzas.

As coleções estavam muito expostas, devido a medidas protetivas contra incêndio espantosamente inadequadas. Providências mínimas de proteção tinham sido tomadas desde um incêndio em 1661 na Pequena Galeria, no entanto, cem anos depois, apesar de os curadores terem implorado por anos, o Louvre ainda

não possuía um sistema adequado contra incêndio. O museu provavelmente teria se perdido não fosse a coragem de curadores dispostos a entrar no prédio para identificar um ponto onde os bombeiros poderiam conseguir isolar as chamas e evitar que chagassem à Grande Galeria. Um batalhão de cem homens organizou um esquema de revezamento – cercados por partidários da Comuna de Paris ameaçando atirar – e providenciou água suficiente para apagar as chamas.

Em setembro de 1871, os 123 caixotes de obras de arte que haviam sido evacuados para Brest no ano anterior retornaram a Paris; a *Mona Lisa* foi colocada no Salon Carré, a sala à ponta direita da Grande Galeria, onde tinha feito sua primeira aparição no Louvre no final dos anos 1700. Retiraram a *Vênus de Milo* do prédio da polícia sob o qual ela sobreviveu em segurança tanto à guerra quanto à revolução, e devolveram-na ao museu. O Louvre voltou-se para os reparos dos danos causados pelo incêndio (a demolição dos últimos vestígios do Tulherias foi autorizada em 1882) e retomou os trabalhos de administração e ampliação do museu.

No início de 1871, o governo de Thiers tinha assinado o último tratado de paz com a Alemanha. Uma de suas cláusulas requeria que a França pagasse a desconcertante quantia de 5 bilhões de francos como reparação de guerra, ele também estipulava que as tropas alemãs permaneceriam na França até que o compromisso fosse quitado. Em setembro de 1873, o débito havia sido integralmente liquidado e os últimos soldados alemães deixaram a França. Em 1914, eles estariam de volta.

PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Nos primeiros anos do século XX, o Louvre não estava sob ameaça imediata de guerra, mas enfrentava outros riscos. Roubo, por exemplo. Menos de 150 guardas protegiam as coleções espalhadas por mais de três hectares de espaço de exposição. Outras medidas de segurança também eram assustadoramente ruins. A *Mona Lisa* foi coberta com vidro em 1907 para protegê-la contra vandalismo, porém, como as outras pinturas no museu, ficava pendurada na parede por alguns ganchos apenas. Conforme um diretor do museu havia dito, as obras de arte não possuíam um sistema de segurança mais robusto porque o Louvre não tinha sido construído para ser galeria de pinturas, não era à prova de fogo, e havia um risco ainda maior de incêndio, já que a edificação continha outros usuários. No caso de incêndio, ele disse, as pinturas podiam ser rapidamente retiradas das paredes e levadas a um local seguro.

Existiam outros problemas de segurança também. Qualquer fotógrafo oficial podia levar a pintura para o estúdio fotográfico do prédio sem permissão e sem escolta, e não era necessário fazer uma declaração explicativa formal quando se removia uma obra do seu lugar. Além disso, não havia sistema de alarme, e várias chaves mestras abriam todas as portas do museu. No início de 1911, um repórter conseguiu se esconder em um sarcófago e passar a noite no museu para expor a parca segurança, porém nenhuma medida preventiva foi tomada.

Logo após o horário de fechamento do Louvre no dia 21 de agosto de 1911, um homem entrou sorrateiramente em uma salinha que servia de depósito. Bem cedo

na manhã seguinte, ele fugiu do museu com a *Mona Lisa*. O roubo passou despercebido durante mais de 24 horas e, assim que descoberto, todas as pistas já tinham esfriado. Em dezembro de 1913, finalmente encontraram a pintura em Florença, na Itália, para onde o ladrão a tinha levado havia pouco tempo. O criminoso, Vincenzo Peruggia, era um faz-tudo com poucas prisões na ficha policial e que tinha trabalhado por um curto período no Louvre em 1908, ajudando a proteger as obras de arte com vidro. Durante mais de dois anos, a polícia havia especulado que a *Mona Lisa* tinha sido vendida para um comprador estrangeiro por uma sofisticada rede internacional de ladrões de arte. Porém, o tempo todo, a pintura estava a menos de dois quilômetros do Louvre, enfiada em uma caixa de madeira com fundo falso no quarto de Peruggia em uma decrépita pensão de Paris. No final de 1913, depois de Peruggia levá-la para a Itália na esperança de conseguir esquematizar uma venda, as autoridades o prenderam e a recuperaram.

A *Mona Lisa* desfrutou de exposições breves, porém imensamente populares em Florença, Roma e Milão antes de ser preparada para retornar ao lar que tinha adotado. A primeira vez em que atravessou a fronteira da Itália para a França tinha sido no final de 1516. Às 3 horas da manhã no ano-novo de 1914, ela cruzou a fronteira novamente, desta vez de trem, em vez de no lombo de uma mula. No dia 4 de janeiro, após muita comemoração, voltou a ser exibida no Louvre, onde foi rodeada por um número recorde de pessoas – e submetida a melhores medidas de segurança.

Seis meses depois, a França não mais comemorava. Ao contrário, o país estava diante da iminente guerra com a Alemanha, após uma espiral de acontecimentos depois do assassinato, em junho, do arquiduque austríaco Francisco Ferdinando. No dia 31 de julho, apenas um dia depois de a Alemanha ter declarado guerra à Rússia e três dias antes de a Alemanha e a França declarem guerra uma contra a outra, Henri Marcel, o diretor dos Museus Nacionais, escreveu um relatório confidencial expondo a necessidade de proteger a arte dos museus franceses e, acima de tudo, as do Louvre. Destacou que os riscos eram ainda mais sérios do que em 1870 graças ao desenvolvimento dos dispositivos explosivos e da aeronáutica, inclusive do Zeppelin alemão carregado de projéteis.

No dia seguinte, medidas foram tomadas para proteger as mais preciosas peças do museu. Como em 1870, operários levaram algumas para baixo de arcos

abobadados, colocaram outras em cavidades nas paredes particularmente grossas e outras, ainda, nos andares mais baixos. Certas obras foram protegidas no seu lugar de exposição por fortalezas de madeira com sacos de areia, e, novamente, operários empilharam sacos de areia junto às esculturas e janelas para protegê-las de explosões.

O exército alemão avançou França adentro em 24 de agosto. Às 12 horas do dia seguinte, Marcel reuniu com urgência os curadores do museu para atribuir-lhes novas instruções, dessa vez para preparar a maior quantidade possível de pinturas e outras obras de arte para serem despachadas a Toulouse, no sudoeste da França. No dia 28 de agosto, a equipe recebeu a instrução de agir mais rápido e a qualquer custo. Um curador disse que a sensação era a de que estavam preenchendo e tampando caixões.

No dia 30 de agosto, foram necessárias duas horas apenas para remover a imensa *A Coroação de Napoleão* de Jacques-Louis David (seis por dez metros), de sua moldura e seus suportes, enrolá-la e colocá-la dentro de um cilindro de madeira. Naquela noite, apesar da atividade frenética e ininterrupta, um ministro do governo lhes disse para trabalhar ainda mais rápido. *A Vênus de Milo* foi retirada da base e preparada para deixar o palácio como em 1871, porém dessa vez saiu em plena luz do dia, em vez de sob o manto da escuridão. Em vez de seguir para uma tumba secreta em Paris, ela foi colocada em uma carroça e depois em um trem para Toulouse com outras obras. No dia seguinte, o caixote número 6 foi preparado. Dentro dele, entre outras obras, encontravam-se *Francisco I*, de Clouet, e, finalmente – sob forte vigilância – a *Mona Lisa*. O *Casamento em Caná*, considerado grande demais para ser transportado, permaneceria no seu lugar durante a guerra.

No primeiro dia de setembro, veículos chegaram e o processo de carregamento começou. Depois que os caixotes acabaram, as obras de arte foram colocadas desprotegidas em trailers. O carregamento continuou no dia seguinte. O curador Paul Leprieur quis reter um desenho frágil; disse que tinha fé nos esconderijos do Louvre e que ele mentiria aos inimigos para fazê-los acreditar que a obra de arte tinha sido removida. “Mas se descobrirem”, outros integrantes da equipe perguntaram, “você sabe o que está arriscando?”. “Sei muito bem”, respondeu ele, “talvez atirem em mim, só isso.” Leprieur morreria a serviço do Louvre, mas

não como havia especulado: ele acabou sofrendo uma queda fatal em uma das escadarias do museu em maio de 1918.



Obras de arte do Louvre na Igreja dos Jacobinos, em Toulouse, Primeira Guerra Mundial.

Perto das 6h30 da manhã, quando o pessoal estava carregando o último veículo, viram um avião alemão sobrevoar o Louvre. Os contêineres em que se encontravam a *Vênus de Milo*, 770 pinturas, desenhos evacuados e dois caixotes de objetos de arte foram colocados em quatro vagões na estação de Austerlitz. A *Vênus de Milo*, cuidadosamente embalada em sua caixa de madeira, viajou em seu próprio vagão. Quando o trem se preparava para partir rumo a Toulouse, os funcionários do Louvre já escutavam o barulho distante e pesado da artilharia dos alemães através das janelas abertas das galerias.

Os itens evacuados – uma proporção minúscula do acervo do Louvre em comparação com o que seria evacuado na véspera da Segunda Guerra Mundial –

chegaram em segurança a Toulouse, onde foram armazenados sob as altivas abóbadas da medieval Igreja dos Jacobinos, a maior parte das obras de arte permaneceu nos vagões nos quais saíram de Paris.

De volta a Paris, algumas áreas do museu eram usadas para armazenar itens retirados de outros museus. Nos bastidores, aguardando a guerra terminar, o museu atualizava algumas galerias e continuava a adquirir novas peças. Duas vezes durante a guerra, o Louvre abriu algumas galerias ao público, exibindo principalmente esculturas que haviam ficado para trás. Entretanto, fechou no final de janeiro de 1918, após as primeiras incursões dos bombardeiros alemães em Paris. Acertaram o Louvre, mas a administração ficou aliviada ao descobrir que os projéteis não haviam penetrado nos níveis inferiores, onde as obras estavam armazenadas.

Em março de 1918, quando os alemães começaram a disparar na cidade com novos e enormes canhões de longo alcance, retiradas adicionais levaram obras de arte para o castelo de Blois. Em junho, quando os canhões aproximaram-se perigosamente de Paris, a administração do museu decidiu tentar despachar a maior quantidade possível daquilo que havia permanecido. Não era uma tarefa fácil, já que muita coisa havia ficado para trás, inclusive quase todas as antiguidades. No dia 6 de junho, Georges Bénédite, curador do Departamento de Antiguidades Egípcias, fez um apelo ousado ao diretor do Louvre para que os itens de seu departamento fossem finalmente removidos. Ele alegou que sua divisão tinha vários itens muito mais valiosos do que as pinturas que haviam ido para Blois, “um valor não apenas artístico, mas monetário”, citando, entre outras, o antigo *O escriba sentado*. Finalizou a solicitação com um pleito pessoal: “Não abandonei o meu posto desde que a guerra foi declarada, não tirei nem um momento de folga e não deixei Paris uma noite sequer, acredito que tenho o direito de solicitar assistência em um momento tão premente e difícil”.

Aos itens armazenados em Toulouse, juntaram-se, em agosto de 1918, uma última remessa de obras de arte que tinha sido enviada de Paris em meio ao contínuo temor de ataques aéreos. Lá e em Blois, as coleções aguardaram os meses finais da guerra. No dia 11 de novembro de 1918, quando os canhões e os sinos das igrejas anunciaram os sinais de um armistício, começaram os preparativos para o retorno das obras de arte. Menos de cinco semanas depois, caixas começaram a seguir na direção de Paris. O Louvre foi reabrindo

progressivamente durante janeiro e fevereiro de 1919, e o público entusiasmado retornava às galerias que haviam sido limpas, reorganizadas e ampliadas.

O Louvre e suas obras de arte haviam escapado de outra guerra sem destruição e sem danos significativos, e a vida no museu não demorou a voltar ao normal. Entretanto, no início dos anos 1930, as autoridades relacionadas às belas-artes preocupavam-se uma vez mais com uma guerra contra a Alemanha e com os riscos que ela acarretaria para os museus franceses e suas coleções. Dessa vez, entretanto, não aguardariam até três semanas antes de a guerra ser declarada para desenvolverem planos de proteção; dessa vez, começariam com quase uma década de antecedência.

TRÊS

TAMBORES DE OUTRA GUERRA

O Tratado de Versalhes, assinado em 28 de junho de 1919, encerrou oficialmente a guerra envolvendo a Alemanha, a França e as forças Aliadas. Entre outras cláusulas, o tratado estabelecia que a Alemanha fizesse substanciais concessões de território, pagasse reparações a vários países e se desarmasse. Quando os alemães assinaram o tratado, ficaram indignados com os termos, porém não tinham força militar para contestar. Quando os aliados assinaram, já sabiam que a paz seria precária. Ferdinand Foch, comandante supremo do Exército Aliado, disse profeticamente sobre o tratado: “Isto não é paz, é um armistício de vinte anos”.

Já em maio de 1920, os franceses pensaram em fazer uma zona fortificada ao longo da fronteira entre a Alemanha e a França. Em 1930, em um projeto capitaneado por André Maginot, o ministro da Guerra francês, teve início a construção de fortificações gigantescas ao longo da fronteira. Os franceses depositaram na Linha Maginot as esperanças de se protegerem dos alemães em uma guerra futura. Ela se provaria uma falsa esperança: quando a guerra finalmente começou, os alemães simplesmente seguiram rumo ao norte e a ultrapassaram.

Após o início da depressão econômica de 1929, a França e o restante da Europa observavam a contínua ascensão de Adolf Hitler e do partido nazista. A administração das belas-artes francesas também observava – e, diferentemente

das guerras anteriores, não estava disposta a aguardar até que o inimigo estivesse a apenas quilômetros de distância para então desenvolver um plano de proteção da arte do país. Em fevereiro de 1932, a administração de belas-artes concordou em trabalhar com as autoridades civis de Paris em um plano para proteger os museus da cidade. A França não estava sozinha nesses preparativos, pois já em 1929, os holandeses tinham solicitado um estudo de formas de proteger suas coleções nacionais e, em 1933, os britânicos discutiam precauções a ataques aéreos.

Preocupações e planejamento aumentavam a passos largos com o que vinha acontecendo na Alemanha. Nas eleições alemãs de 1932, o partido nazista – com Hitler ao seu leme – tornou-se o maior de todos, embora não ainda maioria, no parlamento alemão. Pouco depois, Henri Verne, diretor do Louvre e dos outros museus no sistema Museus Nacionais, enviou cartas confidenciais a curadores solicitando-lhes a confecção de listas de prioridade das obras a serem evacuadas em caso de “uma eventualidade que deve ser considerada, mesmo desejando que ela não aconteça”.

No dia 30 de janeiro de 1933, dezenas de milhares de tropas nazistas marcharam em uma passeata carregando tochas pelas ruas de Berlim para comemorar a nomeação de Adolf Hitler como chanceler da Alemanha. Nos seis meses seguintes, autoridades francesas fizeram um levantamento das mais prováveis áreas de ação militar, e as autoridades responsáveis pelos museus usaram essa informação para começar a identificar locais que poderiam servir de depósito para o armazenamento das obras de arte removidas. Verne decidiu um plano de evacuação para os tesouros dos museus nacionais franceses e um para os itens a serem protegidos no próprio local. Antes do final do ano, ele também estava levando em consideração os efeitos das bombas incendiárias alemãs e, em meados do primeiro semestre de 1934, a administração de belas-artes pensava em especificações de abrigos antiaéreos para proteger os funcionários. Eles estavam certos em se preocuparem: em novembro de 1936, durante a Guerra Civil Espanhola, o Museu do Prado seria atingido por nove bombas construídas pelos alemães em uma única hora.

No início do processo de planejamento, ficou claro que simplesmente não seria realista a remoção de todas as obras de arte e antiguidades do Louvre, muito menos de Versalhes e dos outros museus sob os auspícios dos Museus Nacionais.

Não haveria dinheiro, pessoal, material nem veículos suficientes durante a guerra para transportar tudo, nem locais adequados para armazenamento. Sendo assim, o primeiro desafio era decidir o que evacuar e o que deixar nos locais. Para os curadores, com sua profunda devoção à arte, fazer listas de prioridades para tais tesouros era um pouco como pedir a um pai para escolher o filho favorito. Os objetos mais valiosos em termos monetários ou artísticos eram preferências óbvias, mas seleções também tinham que levar em conta o tamanho, o peso e a condição das peças individuais. Várias pinturas a pastel do Louvre foram consideradas frágeis demais para viajarem quaisquer distâncias, e mesmo quando a guerra foi declarada em setembro de 1939, ficou decidido que a *Vitória de Samotrácia* era pesada demais para ser removida.

O desafio seguinte era determinar onde armazenar os tesouros evacuados. Autoridades da administração de belas-arts chegaram à conclusão de que os depósitos deveriam ser distantes das linhas de frente de combate previstas bem como de áreas de Paris possíveis de se tornarem alvos de bombardeios. Para identificar tais áreas, consultariam autoridades militares. Com base nas pressuposições militares de que os alemães entrariam na França pelo leste, as localizações dos depósitos nas áreas central e oeste foram consideradas ideais. Por outro lado, também era importante que os depósitos não fossem excessivamente distantes de Paris nem uns dos outros, para facilitar o transporte das obras e a movimentação de curadores e funcionários para restauração e outros propósitos. Um critério adicional foi o de que os depósitos deveriam ser o mais isolados possível, não apenas distantes de cidades, mas também das principais estradas, pontes, áreas industriais ou que contivessem quaisquer outras características que as tornassem possíveis alvos de bombardeio ou outra atividade militar.

Depósitos específicos tiveram que ser identificados. Os muitos castelos do país logo tornaram-se uma clara preferência. Frequentemente, estavam em locais isolados e muitos eram perfeitos baluartes, com porões abobadados e grossas paredes de pedra que haviam resistido ao teste do tempo. Os castelos eram avaliados, em parte, levando em consideração o quanto os curadores conseguiriam controlar a temperatura e a umidade, uma tarefa nada fácil em antigos castelos de pedra. Os pisos tinham que ser fortes o bastante para aguentar toneladas de caixotes – mais tarde, durante a guerra, os curadores descobririam

as consequências de se negligenciar essa etapa. Depósitos em potencial também precisavam de salas grandes no térreo e entradas largas o bastante para que pudessem entrar com itens enormes e para que fossem retirados com a mesma facilidade em caso de incêndio, o que, após um bombardeio, era de longe a preocupação mais significativa. Além disso, todos os depósitos ou suas cercanias tinham que possuir acomodações e fontes de comida para curadores e vários guardas, muitos dos quais, com as famílias.

Em 1933, o Vale do Loire, aproximadamente 150 quilômetros ao sul de Paris, tinha sido identificada como uma das áreas potencialmente mais seguras para as coleções do Louvre e de outros museus da área de Paris. Localizada tanto perto de Paris quanto distante da fronteira da Alemanha, a região também era razoavelmente próxima da Inglaterra, para o caso de outra evacuação ser necessária. Além disso, havia ali uma grande quantidade de castelos que podiam servir como depósitos.

Autoridades debateram se usariam um abrigo grande ou vários. Um depósito único permitiria a concentração de transporte, pessoal e suprimentos. Por outro lado, apesar de vários depósitos ser algo mais complicado, isso diluiria os riscos de ataque inimigo e de incêndio. Bem no início do processo de planejamento, o castelo de Chambord foi escolhido como local-chave. Um dos maiores castelos da França, era amplo o suficiente para acomodar tudo e era isolado o bastante, em meio a quilômetros de florestas. Não seria bombardeado por engano, pois era facilmente reconhecível do alto e podia ser facilmente camuflado com fumaça, se necessário. Em fevereiro de 1934, Chambord foi considerado o depósito principal, mas coleções também seriam dispersadas em outros castelos. Também serviria como posto de trânsito, onde os itens seriam conferidos ao chegarem de Paris e então enviados a seus destinos finais.

A administração de belas-artes teve então que providenciar o uso de castelos específicos. Isso não foi problema com o Chambord, uma vez que o governo francês já era seu proprietário, contudo, permissões para a utilização de outros tiveram que ser providenciadas. Subsídios eram dados àqueles que garantissem o uso de suas propriedades, porém os valores eram muito baixos para gerarem muita motivação. Em alguns casos, os proprietários eram movidos pelo patriotismo ou por amor à arte, mas com mais frequência a motivação era a

redução da probabilidade de o castelo ou a mansão senhorial ser confiscada para fins militares ou saqueada pelos alemães.

Inicialmente, menos de duas dúzias de castelos foram requisitadas como possíveis abrigos para as coleções do Louvre e de outros museus nacionais da França. Algum tempo depois, coleções provinciais também ficariam sob os auspícios dos Museus Nacionais, gerando a necessidade de mais depósitos. Ao final da Segunda Guerra Mundial, mais de oitenta castelos – muitos deles bem além do Vale do Loire – teriam servido o país durante algum período.

Outra questão era o transporte. As autoridades levaram em consideração o transporte ferroviário, que tinha sido usado na evacuação para Toulouse durante a Primeira Guerra Mundial, mas houve pouco entusiasmo por essa opção. Os responsáveis pelo planejamento concluíram que as estradas de ferro estariam sobrecarregadas com o transporte militar e de suprimentos, o que havia acontecido na Primeira Guerra Mundial, e que os cidadãos deviam ter prioridade no acesso aos trens no caso de guerra iminente. Além disso, tendo Chambord como depósito temporário, as obras removidas necessitariam de uma transferência secundária da estação de trem mais próxima.

O uso de barcas também foi uma opção, dada a profusão de rios e canais da França. Os defensores dessa opção argumentavam que as barcas ofereciam vantagens não apenas em relação ao transporte ferroviário, mas também ao feito por caminhões, os quais, disseram eles, enfrentariam estradas bloqueadas por veículos militares. Além de estarem sujeitos a estragar e pegar fogo. As barcas também podiam ser carregadas com rapidez já que o Sena corre bem ao lado do Louvre. Além disso, argumentou-se, as barcas não seriam um alvo muito visado: o inimigo não iria procurá-las imediatamente e também era improvável que os alemães perderiam tempo seguindo-as por seus percursos sinuosos ou que atacariam uma barca isolada aleatoriamente. O transporte aquático até Chambord levaria cinco ou seis dias, enquanto os caminhões, assim imaginavam, podiam chegar a quaisquer destinos em 24 horas. Além disso, assim como o transporte ferroviário, o feito com barcas ainda iria requerer um transporte secundário com caminhão das margens do canal até Chambord, já que os estudos indicaram que nem todo o percurso pelos canais era navegável.

Entretanto, a evacuação com caminhão também não era a opção ideal. Havia a possibilidade de se explodirem pontes, comboios de caminhões poderiam ser

alvo de ataques aéreos e estradas poderiam ser bloqueadas por veículos militares e civis em fuga, o que mais tarde realmente aconteceu. E, no caso da guerra, poderia haver (e haveria) escassez tanto de veículos quanto de combustível. Por outro lado, caminhões ofereciam a simplicidade e a velocidade de um único modo de transporte até Chambord e os outros depósitos, e a assistência poderia ser obtida com companhias especializadas no transporte de obras de arte.

Por fim, até mesmo nas semanas logo antes de a guerra ser declarada em 1939, a administração do museu deixou preparados caminhões para a maior parte das obras, mas ainda considerou o transporte por barça como opção para itens tais como esculturas e certos objetos de arte que não sofreriam com umidade e nem mesmo com imersão. No final, os caminhões levariam as obras de arte para o exílio.

No decorrer dos anos 1930, a Europa aproximava-se centímetro a centímetro da guerra. O Tratado de Versalhes tinha estabelecido um limite rigoroso para o tamanho das forças armadas alemãs e proibido o país de se rearmar, porém Hitler acabou simplesmente ignorando a maior parte do tratado. Após dois anos se rearmando em segredo, Hitler anunciou, em março de 1935, que a Luftwaffe possuía 2.500 aeronaves de guerra, que tinha reunido um exército de 300 mil homens e planejava quase dobrar esse número. O Tratado de Versalhes também baniu tropas alemãs de certos territórios ao longo do Rio Reno. Em 1936, Hitler novamente desprezou o tratado quando suas tropas marcharam Renânia adentro e, no final do ano, anunciou planos de dominar a Áustria e a Tchecoslováquia. Em março de 1938, ele anexou a Áustria e passou a mirar os Sudetos, um ex-território alemão que havia se tornado parte da Tchecoslováquia sob o Tratado de Versalhes.

Em meados de agosto de 1938, os Museus Nacionais estavam mobilizados e em plena atividade. Procuravam caminhões para a evacuação e fizeram acordos para alugar duas grandes câmaras subterrâneas no Banco da França em Paris para itens frágeis. Enormes quantidades de caixas e materiais embalados foram enviados a elas.

Após Hitler anunciar no dia 22 de setembro que tomaria os Sudetos, à força se necessário, a Europa ficou à beira da guerra. No mesmo dia, os Museus Nacionais colocaram em prática as medidas que vinham refinando com meticulosidade desde praticamente o despontar da década para proteger a arte e

as antiguidades, antecipando-se a bombardeios que poderiam acontecer em Paris. No início da noite de segunda-feira, dia 26 de setembro, o Louvre recebeu a ordem de evacuação há muito antevista.

Foi necessária ao Departamento de Pinturas apenas uma hora e meia para remover das paredes da galeria todos os itens considerados mais importantes – inclusive a *Mona Lisa* – e levá-los às áreas onde seriam embalados e encaixotados. Alguns caixotes foram, de propósito, deixados temporariamente no corredor com etiquetas de despacho em que se lia “Nova York”, em uma tentativa inútil de manter o projeto todo em segredo, mas a extensão da atividade envolvendo a embalagem dos itens e o número de estojos e operários temporários eram prova clara daquilo que estava realmente acontecendo.

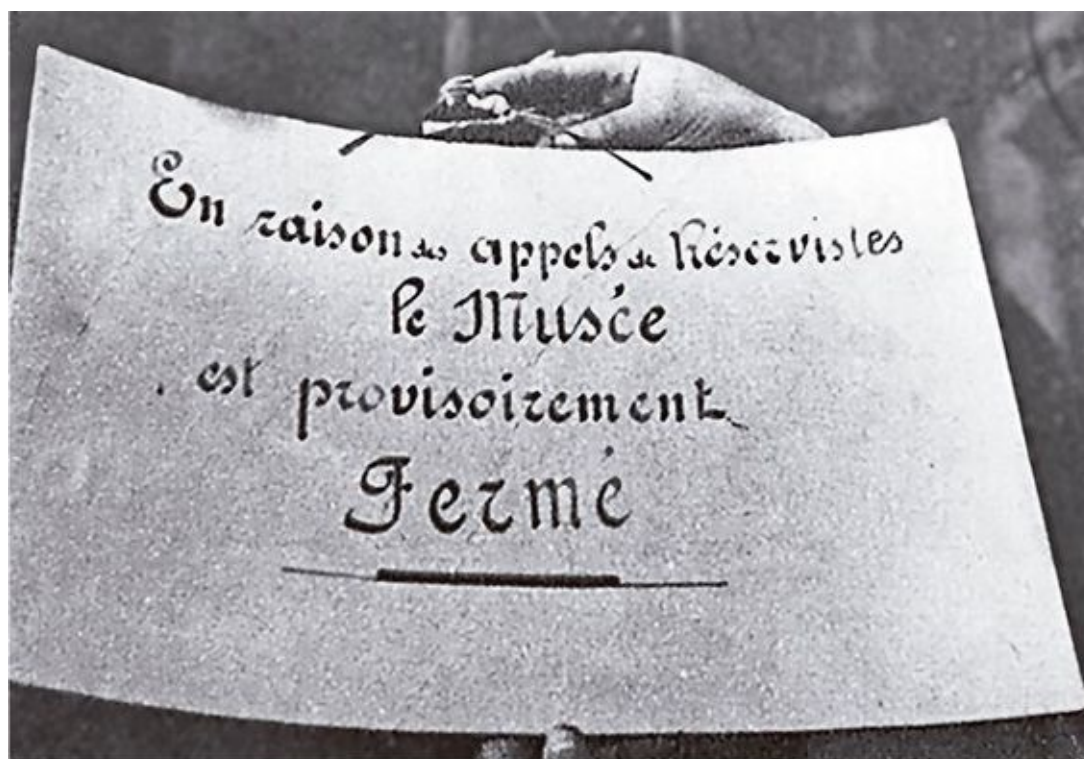
Às 6 da manhã do dia 27 de setembro de 1938, vários caminhões carregados com algumas das mais preciosas obras de arte e antiguidades do Louvre saíram da capital na direção do castelo de Chambord. Devido aos veículos militares e ao congestionamento nas estradas, como já se temia nos anos de planejamento, o comboio levou mais de 14 horas para chegar ao Chambord, uma distância de apenas 160 quilômetros.

A bordo do comboio estavam as joias da coroa e outros objetos de arte da galeria d’Apollon, as principais peças da Grande Galeria e as pinturas de Rubens que haviam sido encomendadas nos anos 1600 por Marie de Médici, esposa de Henrique IV, para representar acontecimentos importantes em sua vida. A bordo, também encontrava-se a *Mona Lisa*. Em sua primeira viagem para a França no século XVI, ela tinha viajado em uma bolsa de couro de Da Vinci. Dessa vez, viajou em um estojo especial de paredes duplas de álamo, acolchoada internamente com veludo vermelho, que havia sido feito sob medida para a evacuação.

Quando Pierre Schommer, um dos administradores sêniores dos Museus Nacionais, abriu os caixotes em Chambord, no dia 28 de setembro, descobriu que um deles continha as joias da coroa. À luz de inúmeras preocupações com segurança, ele discretamente as levou, no dia seguinte, para a vizinha Blois e as colocou em segurança em um cofre no Banco da França.

Um segundo comboio de arte chegou a Chambord naquele dia e um terceiro, em 29 de setembro, enquanto Edouard Daladier, da França, Neville Chamberlain, da Inglaterra, e Benito Mussolini, da Itália, reuniram-se com Hitler

em Munique em um derradeiro esforço para evitar a guerra na Europa. Na manhã do dia 30 de setembro, quando os funcionários de Chambord estavam descarregando caixotes do terceiro comboio, souberam da assinatura, na noite anterior, do Acordo de Munique, que permitia à Alemanha anexar os Sudetos, evitando, assim, a guerra imediata. O impetuoso processo de empacotamento no Louvre foi interrompido e, dentro de uma semana, a *Mona Lisa*, as outras obras de arte em Chambord e as joias armazenadas em Blois estavam de volta a Paris. O Louvre seguiria encantando por mais onze meses antes de a guerra enfim começar.



Cartaz afixado no Louvre, setembro de 1938.

(Em razão da convocação dos reservistas, o museu está temporariamente fechado.)

PARTE II

A CAMINHO DO EXÍLIO

Do segundo semestre de 1938 ao primeiro semestre de 1940

QUATRO

PREPARATIVOS FINAIS

Após a assinatura do Acordo de Munique, a arte do Louvre retornou às suas galerias, assim como seus frequentadores, e tudo parecia ter voltado à normalidade. Porém, nos bastidores, a administração do museu intensificava os preparativos para a guerra. O arquiteto-chefe do Louvre tinha vislumbrado vários abrigos antiaéreos sob o prédio, não apenas para os funcionários do museu, mas também para o pessoal da administração dos Museus Nacionais, cuja sede ficava no palácio, e para os funcionários e alunos da École du Louvre, um campo de instrução para curadores e para aqueles que estavam envolvidos com disciplinas correlacionadas. Eles cavaram salas subterrâneas, ergueram paredes, tudo reforçado por uma floresta de barras de sustentação metálicas.

Nos porões e depósitos ficavam carroças e cestas prontas para transportar itens e enormes cilindros de madeira nos quais colocariam as pinturas maiores enroladas. Depósitos também continham quantidades enormes de material para embalagem – papel especial, batedura de algodão e outros enchimentos –, além de escadas, ferramentas e pregos para firmarem caixotes e outros materiais. Dois mil caixotes haviam sido solicitados para a evacuação de 1938, porém apenas uma pequena quantidade deles tinha sido usada na operação abortada rapidamente. Antecipando-se a uma evacuação muito maior, a administração do museu solicitou mais milhares de caixotes e material para embalagem adicional.

Quando não havia mais espaço nas áreas de armazenamento, os caixotes ficaram abertos nas galerias de exposição, uma lembrança de que viviam um momento diferente do convencional.

Para obras que não podiam ser removidas, especialistas examinaram formas de reduzir os níveis de umidade nas salas dos porões, avaliaram a resistência das paredes a possíveis bombardeios diretos e a permeabilidade das salas a ataques com gás. O museu comprou quase um milhão de sacos de areia para proteger janelas e obras de arte que permaneceriam no local e avaliaram a quantidade e a localização de sacos de areia e do fornecimento de areia para combater incêndios oriundos do impacto de bombas; as antigas vigas de madeira do telhado do museu eram especialmente vulneráveis.

Os curadores engendraram maneiras de embalar e transportar as pinturas grandes e reprojaram as cestas e os veículos para acelerar a movimentação das pinturas das galerias para a área de preparo para embarque nos caminhões. Os funcionários codificaram um sistema de etiquetagem dos caixotes para identificar seu conteúdo. Todo caixote teria as iniciais “MN” de Museus Nacionais, mais várias letras indicando o departamento do museu a que pertenciam, entre elas “PL” para o Departamento de Pinturas do Louvre, “LR” para Antiguidades Gregas e Romanas do Louvre e “BL” para os conteúdos da biblioteca e dos arquivos do Louvre. Cada caixote também recebia um número único.

Curadores refinaram listas de prioridades e rotas de evacuação dentro do museu e designaram equipes para setores específicos. Operários mediam cuidadosamente as dimensões de cada item bem como os elevadores e as escadas, com o intuito de traçar rotas de acordo com o tamanho dos itens. Também realizaram treinamentos para garantir que, em caso de um alerta de bomba, as principais obras pudessem ser levadas imediatamente aos porões.

A administração do museu contratou operários especializados, inclusive embaladores, profissionais do ramo de mudanças e carpinteiros, além disso, procurou voluntários, cientes de que a mão de obra seria escassa quando os homens fossem para a guerra. Os administradores do museu também tinham a dolorosa ciência de que seria complicado obter veículos suficientes, porque os melhores iriam para serviços militares. Os responsáveis pelo planejamento procuravam caminhões com grande capacidade de carga, fabricados para serem

carregados e descarregados com facilidade, preferencialmente os fechados, que esconderiam o conteúdo de olhos curiosos e protegeriam as obras em caso de chuva. Mas seria difícil conseguir tais veículos, o museu teria que se contentar, em parte, com caminhões de caçamba aberta e lonas para cobrir os caixotes. Durante meses, procuraram veículos e negociaram contratos para usá-los. Nesse meio tempo, continuaram a avaliar a possibilidade de transporte fluvial.

Desenvolver e coordenar com sucesso todos esses preparativos sob circunstâncias complicadas e inspirar o comprometimento e a solidariedade de todos os funcionários, de guardas a curadores, requeria os talentos multifacetados de uma pessoa extraordinária. Embora ninguém ainda tivesse como saber, proteger as coleções nos anos por vir também iria requerer que tal pessoa tivesse energia incomensurável, nervos de aço e uma vontade inabalável de fazer a coisa certa. E o sistema Museus Nacionais tinha essa pessoa na figura de Jacques Jaujard, seu vice-diretor, um homem que, diferentemente de quase todos os outros funcionários do alto escalão da administração dos Museus Nacionais, não tinha formação em Arte nem em História da Arte, muito menos experiência pregressa na área quando entrou para a equipe em 1926. Ele tinha sido, até então, vendedor de seguros, e depois foi um jornalista que sonhava tornar-se um homem das letras. Porém, em 1933, o bem-vestido, geralmente sério e sempre reservado Jaujard foi nomeado subdiretor dos Museus Nacionais, e em 1939 foi-lhe entregue a liderança da preparação do museu para a guerra. Jaujard seria nomeado diretor interino em dezembro de 1939 e diretor em setembro de 1940, aos 44 anos. No início de 1939, já era conhecido por sua diplomacia. Nos anos por vir, o improvável herói seria conhecido por muito mais.

Em março de 1939, Hitler tomou o restante da Tchecoslováquia, e em meados daquele ano ficou claro que a Polônia seria a próxima. Em julho, o embaixador da França na Alemanha alertou várias vezes o ministro das Relações Exteriores da França: “É óbvia a preparação da Alemanha para a possibilidade de uma guerra iminente... e deve-se estar preparado para qualquer eventualidade de agosto em diante”. Nos primeiros dias de agosto, com a tensão no ar por toda a Europa, o Louvre deu início aos preparativos finais para a guerra.

Carroças puxadas por cavalos paravam ao longo do museu para descarregar pilhas de fibra de madeira que seriam usadas no empacotamento. No Jardim das

Tulherias adjacente ao museu, operários cavavam trincheiras para algumas das esculturas ao ar livre. Outros operários, uma vez mais, empilhavam sacos de areia em frente a muitas das janelas do Louvre. Também colocavam outros milhares de sacos de areia ao longo do piso do sótão, armazenavam areia em todos os lugares e testavam extintores de incêndio. No dia 5 de agosto, todos os departamentos tinham luminárias elétricas portáteis, máscaras de gás e medicamentos para o caso de ocorrer um ataque enquanto os funcionários estavam preparando as coleções. Havia uma torre de vigia no telhado do Salon Carré – a sala ao lado da ponta leste da Grande Galeria, onde a *Mona Lisa* ficou em exposição até a Primeira Guerra Mundial; do telhado, bombeiros poderiam vigiar a queda de projéteis.

No início de agosto, Jaujard enfrentou uma grave escassez de veículos para a evacuação. Embora tivesse estimado que um mínimo de trinta veículos fosse necessário para poderem efetuar as várias viagens dos comboios, as autoridades militares informaram-lhe que poderiam ceder apenas dezessete. Em seguida, soube que cinco dos dezessete haviam sido remanejados, deixando-o com apenas doze. Apesar de ter rapidamente firmado contrato com os donos dos doze caminhões – e logo com mais alguns –, sabia que tais medidas poderiam não servir para nada se os proprietários fossem convocados para o serviço militar. No momento da evacuação, ele imploraria por mais caminhões e os conseguiria emprestados.



| Jacques Jaujard

Após muitos anos de preparação, revisão e priorização de listas com itens a serem removidos, os documentos finais estavam prontos, contendo quase quatro mil pinturas e muitas milhares de esculturas, antiguidades e objetos de arte. Cada item foi rapidamente etiquetado com um adesivo colorido, parte do plano

formulado anos antes: vermelho para prioridade máxima, verde para o mais significativo em meio ao restante e amarelo para as obras de menor prioridade. As cinquenta e poucas obras mais prestigiosas receberam dois adesivos vermelhos. A *Mona Lisa* foi a única a ter três adesivos. Os funcionários receberam treinamento sobre procedimentos meticulosos de remoção das obras de arte das paredes. Instruções informavam quando dois ou mais operários eram necessários para a remoção e orientavam que as pinturas deviam ficar de frente para a parede após baixadas e que, em hipótese alguma, deviam colocar uma pintura deitada no chão. Não era apenas uma questão do risco de serem danificadas por ferramentas, pregos e outros materiais usados na operação; na pressa, alguém poderia perder o equilíbrio e pisar bem no meio de uma obra-prima.

Também fizeram o planejamento para o transporte final. Cada comboio seria acompanhado por dois funcionários sêniores dos Museus Nacionais, um precedendo o comboio e o outro o seguindo, ambos em veículos de passeio. Guardas armados ficariam nos veículos e a polícia de moto escoltaria o comboio.

Tarde da noite no dia 23 de agosto, a Alemanha e a USSR fizeram um pacto de não agressão. No final do dia 24 de agosto, os museus de Londres fecharam e começaram os preparativos para a evacuação. Na sexta-feira, dia 25 de agosto, a Grã-Bretanha e a Polônia firmaram um pacto de assistência mútua, isso significava que a guerra era iminente. Às 17 horas desse dia, o Louvre recebeu a ordem que há tanto tempo aguardava: comecem a embalar.



Com a iminência da guerra, operários protegem as janelas do Louvre.

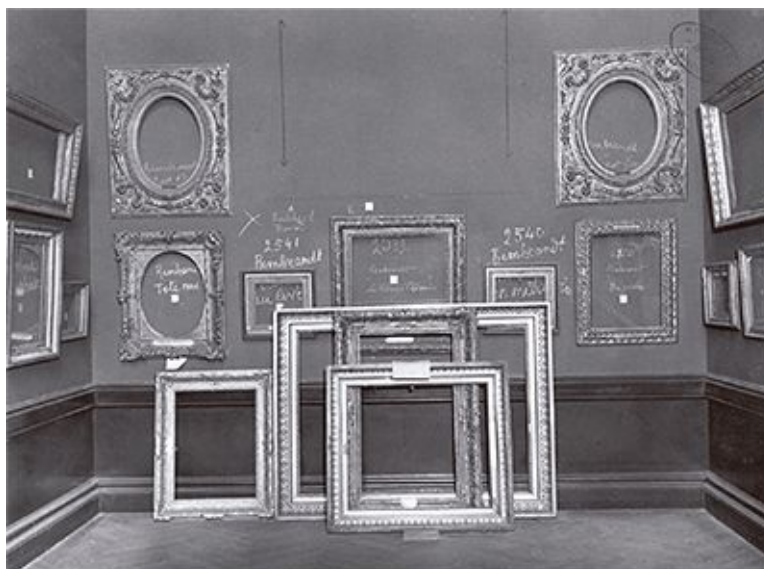
CINCO

COMO TRANSPORTAR UMA OBRA-PRIMA

Minutos após o Louve ter fechado as portas aos visitantes no início da noite de sexta-feira, dia 25 de agosto, o processo de empacotamento começou. Em todos os cantos do museu, trabalhadores retiravam das paredes, dos pedestais e dos estojos as pinturas, antiguidades e os objetos de arte cuja evacuação tinha prioridade máxima – de relíquias religiosas a mobília e joias da coroa. À medida que as pinturas eram removidas, primeiro das paredes, depois das molduras, operários sinalizavam os espaços vazios com giz para marcar a localização delas e facilitar a recolocação quando retornassem.

Operários levavam itens pelas rotas cuidadosamente planejadas para as áreas de triagem, onde outros os embalavam e encaixotavam, depois pregavam as tampas, selavam as caixas e colocavam mais adesivos coloridos que indicavam o nível de prioridade. As tarefas ficavam ainda mais difíceis depois que escurecia, porque os trabalhadores tinham apenas a turva luz de pequenas lamparinas portáteis, uma precaução no caso de bombardeio aéreo.

Perto de 1 hora da manhã, todas as cinquenta e poucas pinturas mais prestigiosas consideradas prontas para transporte tinham sido levadas para as áreas de triagem. Os operários então retornaram apressados às galerias para começarem o próximo *round*. A atmosfera era de frenesi, mas o processo de empacotamento correu tranquilamente. Todas as etapas da atividade tinham sido analisadas inúmeras vezes ao longo de vários anos e depois ensaiadas.



| Galeria Rubens do Louvre, já sem as pinturas.

Com o recrutamento militar a caminho, Jaujard tinha enfrentado uma dificuldade insana para reunir o pequeno exército de pessoas necessário à gigantesca operação. Funcionários do museu que desfrutavam das férias de agosto foram chamados de volta por telegrama. Guardas do museu – a maioria de homens feridos na Primeira Guerra Mundial – ajudavam ao lado de curadores, técnicos, embaladores e profissionais do ramo de mudanças. Jaujard tinha obtido aprovação de líderes militares e outras autoridades para usar voluntários civis. Entre todos os que estavam ajudando, havia dezenas de homens emprestados de várias lojas de departamento, inclusive da Samaritaine, cujo dono, Gabriel Cognacq, era vice-presidente no Conselho Nacional de Museus. Em certo momento, a jovem funcionária Magdeleine Hours entrou na galeria e viu homens de uma das lojas de departamento embalando pinturas dos séculos XIV e XV. Como os outros operários, vestiam jalecos compridos, mas também usavam meia-calça roxa e chapéus listrados. Hours ficou perplexa, achou que eles estavam iguais aos personagens nas obras medievais que embalavam.



Funcionários embalando as pinturas, agosto de 1939.

Nas áreas de triagem, as pessoas embrulhavam antiguidades em material protetor. Pinturas menores eram cobertas primeiro com papel resistente a fogo, depois em couro sintético para resistir à umidade, e espaçadores de fibra separavam várias pinturas embaladas no mesmo caixote. A poeira rodopiava no ar e os martelos estalavam enquanto funcionários datilografavam furiosamente listas quintuplicadas dos conteúdos de cada caixote. Para distingui-los, tais caixotes carregavam apenas três marcas: as iniciais “MN”, as iniciais do departamento e o número do caixote; o anonimato foi intencional para desencorajar o roubo e frustrar as revistas dos alemães. Além disso, com o intuito de impedir que indivíduos sem autorização soubessem para onde os itens estavam indo, todas as etiquetas de despacho informavam Chambord, ainda que muitos itens já houvessem sido destinados a outras localidades finais no Vale do Loire.

A ordem oficial de evacuação chegou no domingo, 27 de agosto, após dois dias ininterruptos de acondicionamento dos itens. O Cour Carrée foi fechado para o público e caminhões vazios começaram a entrar no pátio. Jacques Jaujard

chefeava o carregamento e a verificação da operação. À noite, os primeiros caminhões estavam prontos e aguardando para partir bem cedo na manhã seguinte. A *Mona Lisa*, cuidadosamente embrulhada em camadas de papel especial, acomodada em seu estojo com forro de veludo e colocada em seu próprio caixote, estava a bordo de um caminhão com 31 outros caixotes. Esses outros caixotes, de acordo com o protocolo, tinham as letras “MN”, as iniciais do departamento e o número do caixote. Porém o da *Mona Lisa*, para segurança adicional durante a viagem, tinha sido marcado simplesmente com “MN”. Jaujard entregou ao líder do comboio um bilhete escrito à mão para ser entregue a Pierre Schommer no Chambord. “Caminhão Chenue 2162RM2”, escreveu Jaujard, “contém um caixote em que está escrito MN de preto sem letras nem números. Este caixote contém a *Mona Lisa*. Marque-o com LP0 em vermelho.”



| Caminhões enfileirados às margens do Sena, com o museu à direita.

Às 6 horas da manhã do dia 28 de agosto de 1939, o primeiro comboio de oito caminhões, carregados com a *Mona Lisa*, *O escriba sentado*, as joias da coroa e

225 outros caixotes com algumas das peças de arte e antiguidades mais preciosas do mundo saíram lentamente de Paris em direção ao interior da França.



Ártemis e o cervo durante a Segunda Guerra Mundial (por volta de 1-2 d.C.). Louvre, Ala Sully, térreo, Salle des Caryatides.

Mais seis caminhões foram carregados naquela manhã, eles saíram em um segundo comboio às 14 horas. No dia seguinte, aumentaram o ritmo e 33 caminhões deixaram Paris. Assim que os caminhões retornavam vazios do Loire, eram rapidamente recarregados. Dois comboios saíram todos os dias até 2 de setembro, quando apenas um comboio de nove caminhões partiu no sentido sul. Nem todos os itens encaixotados foram para o Loire, entre os dias 28 e 30 de agosto, várias dezenas dos melhores pastéis do museu, considerados frágeis demais para uma viagem longa, entre eles *Madame de Pompadour*, de Boucher, e sete obras de Degas, foram levados para as duas câmaras subterrâneas

climatizadas no Banco da França que haviam sido alugadas no ano anterior. Muitas obras não saíram do museu. Aqueles itens considerados muito frágeis ou pesados para deixarem o museu – como o sarcófago antigo, *Vênus de Milo*, *Ártemis e o cervo* e *Escravos*, de Michelangelo – ou permaneceram no lugar ou foram levados para áreas consideradas fortes o bastante para resistir à força de uma bomba; sacos de areia forneciam proteção adicional.

Nas horas antes do amanhecer do dia 1º de setembro, quando 1,5 milhão de soldados das tropas alemães começaram a entrar como uma enxurrada na Polônia, operários do museu aceleraram ainda mais o ritmo. Nos dias 1 e 2 de setembro, viraram a noite trabalhando enquanto a guerra, a cada minuto, tornava-se mais inevitável. Nesse momento, voltaram-se para o desafio de evacuar os quadros muito grandes. A maior pintura do Louvre, *Casamento em Caná*, foi removida de seu chassi, enrolada e colocada dentro de uma coluna gigante de carvalho; a colossal *A coroação de Napoleão*, de David, também foi enrolada. Muito compridas para caberem em um caminhão, essas e outras pinturas foram colocadas em enormes carretas cenográficas emprestadas pela Comédie-Française.

Transportar a gigante *A balsa da Medusa* – de aproximadamente 7 metros de comprimento por 5 de altura – causou problemas singulares. Géricault tinha usado betume, empregado na produção de asfalto, em grandes partes da pintura para conseguir um preto saturado. Tendo em vista que o material pegajoso nunca seca completamente, a pintura não podia ser enrolada, e sua altura colossal tornou-se um desafio para o transporte, já que o comboio teria que passar sob pontes e cabos.

A rota foi cuidadosamente estudada. Agentes do correio e da agência de telecomunicações da França combinaram de partir antes do comboio, levando varas com isolamento elétrico para desconectarem temporariamente cabos de telefone e telégrafo, permitindo a passagem do comboio em segurança. Até mesmo a previsão do tempo foi consultada para se ter certeza de que a representação de velejadores e suas velas não ficasse à deriva aos ventos fortes.

Para garantir – pelo menos foi o que pensaram – a segurança da pintura ao longo do percurso, o comboio, que incluía outras grandes pinturas do século XIX, partiu no início da noite do primeiro dia de setembro. A viagem durante o

dia teria sido mais fácil, porém as carretas cenográficas arrastavam-se a no máximo 18 km/h e a viagem noturna causaria menos transtorno ao trânsito.



| *A balsa da Medusa deixando o Louvre, setembro de 1939.*

Com exceção de um desvio ao redor do viaduto em Passy, que não tinha altura suficiente para a passagem da *Balsa* e da carreta cenográfica somadas, o comboio cruzou sem percalços sob as outras pontes de Paris na direção de Versalhes, uma das cidades no caminho até o Vale do Loire. No entanto, quando o comboio passou pela câmara municipal de Versalhes, a equipe do museu de repente escutou um estalo alto, faíscas gigantes voaram para todos os lados e a carreta com a *Balsa* foi arremessada de lado. Os responsáveis pelo planejamento do percurso não levaram em conta os cabos do bonde, nos quais a pintura gigante bateu. Faíscas iluminaram a noite e a eletricidade de toda a cidade teve de ser desligada, mergulhando-a na escuridão e deflagrando o pânico nos moradores, que tiveram a certeza de que se tratava de um ataque alemão. Os curadores temiam não apenas um incêndio, mas também um motim da multidão

enfurecida que se reuniu ao redor do comboio. Para a surpresa dos curadores, a pintura não foi danificada. René Huyghe, curador do Departamento de Pintura do Louvre, mais tarde comentou ser “inimaginável que depois de ter escapado do mar furioso, a *Balsa* tornaria-se vítima das chamas”.

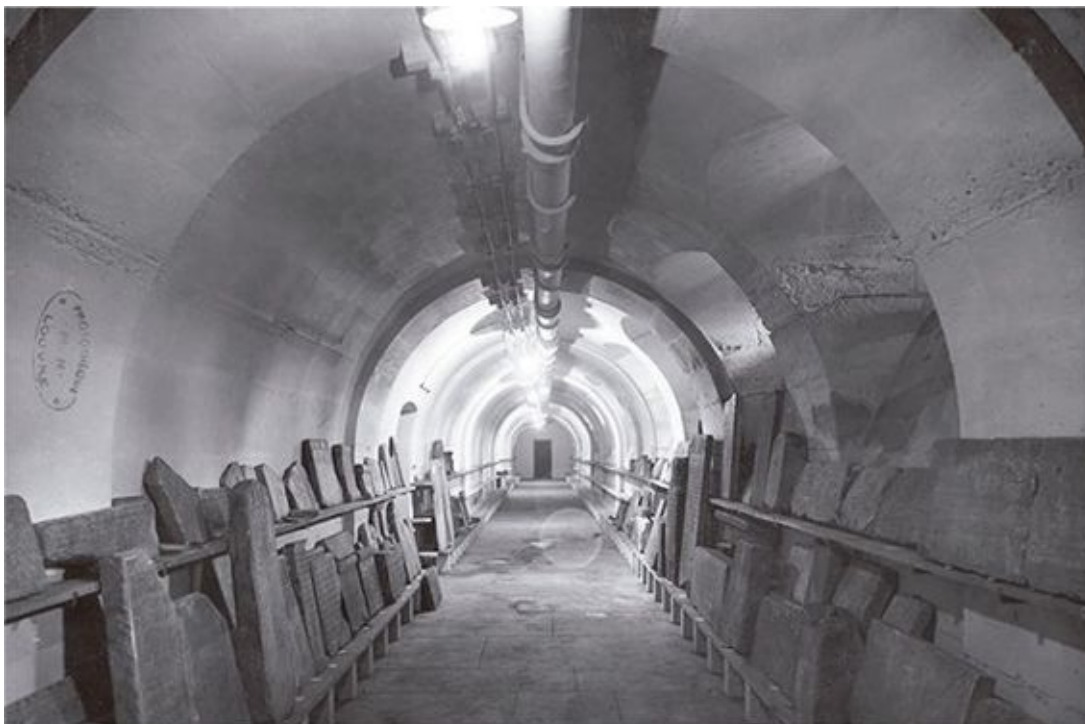


! Movimentação da *Vitória de Samotrácia* (retorno, em 1945).

Quando o local ficou mais calmo, o líder do comboio se deu conta de que a presença da *Balsa* podia causar problemas similares ao longo do restante do percurso. Ele mandou a curadora do Louvre, Magdeleine Hours, perguntar ao curador no castelo de Versalhes se ele a guardaria com as outras pinturas da carreta até que pudessem pensar em outras soluções. Hours passou mais de quinze minutos no breu completo, segurando em cada uma das barras do portão fechado do castelo até finalmente encontrar a campainha. Tocou-a várias vezes, mas ninguém atendeu. Por fim, o curador apareceu de pijama, ele tinha ido dormir cedo para estar descansado ao amanhecer, quando evacuariam algumas das obras de arte do próprio castelo. Ele abriu bem os portões para a grande carreta cenográfica com a obra de arte maior ainda.

Após tomar conhecimento do desastre do dia, Jaujard alterou a rota do próximo carregamento de pinturas grandes que iria para Chambord. Preocupava-o não apenas os possíveis problemas com cabos, mas também se as outras grandes obras desenroladas, e mesmo *Casamento em Caná*, que estava enrolada, caberiam na pequena entrada do pátio do Chambord. Ele decidiu que o próximo carregamento de grandes obras seguiria para Versalhes e lá ficaria por várias semanas como uma medida temporária até a administração encontrar percursos diretos seguros para o castelo que abrigaria as pinturas, evitando passar por Chambord, o posto de trânsito. Quando fossem finalmente levados para o Vale do Loire, a viagem de 160 quilômetros levaria 16 horas.

Na manhã do dia 2 de setembro, o Louvre já tinha removido todos os itens das três listas que continham as maiores prioridades. Enquanto os operários embalavam ainda mais itens e protegiam aqueles que ficariam, Jaujard deparou-se com outro desafio inesperado: tirar a *Vitória de Samotrácia*, de quase 3 metros de altura e 3,5 toneladas do alto da imponente escadaria Daru. Curadores tinham, a princípio, considerado impraticável a remoção da estátua, mas acreditavam que sacos de areia e o teto abobadado podiam protegê-la adequadamente. Entretanto, uma análise subsequente indicou que o teto, na verdade, não era forte o bastante para resistir ao impacto de uma bomba. No dia 2 de setembro, usando uma roldana, correntes e cordas montadas em uma enorme estrutura de madeira construída ao redor da estátua, a *Vitória de Samotrácia* – composta de 118 partes, algumas delas apenas frágeis peças de reposição de gesso – foi lentamente suspensa de sua base e colocada em uma rampa de madeira construída especialmente para esse propósito, e sobre ela a estátua foi transportada escadaria abaixo, centímetro a centímetro, por todos os 53 degraus, enquanto um pequeno número de funcionários observavam ansiosíssimos. Assim que chegou em segurança ao térreo, a estátua foi levada para a reentrância de uma parede abobadada sustentada por pilares gigantes e coberta por uma grossa carreira de sacos de areia.



Placas de pedra antigas no corredor de serviço subterrâneo do Louvre.

Um último comboio pré-guerra saiu na noite de 2 de setembro. A essa altura, trabalhadores cobertos de poeira tinham labutado ininterruptamente durante dias, dando apenas cochiladas rápidas no museu. Noventa e cinco caminhões tinham levado embora mais de 1.200 caixotes contendo os tesouros do Louvre. Como nas guerras anteriores, itens considerados frágeis ou pesados demais para serem evacuados tinham sido levados ao térreo e aos porões, muitos deles protegidos por sacos de areia. Alguns foram enfiados em reentrâncias abobadadas ou em áreas seguras, enquanto outros ficaram empilhados ao longo dos intermináveis corredores de serviço subterrâneos.

Os únicos itens remanescentes no enorme museu deserto eram aqueles de menor valor, inclusive 600 pinturas, além de obras consideradas frágeis ou grandes demais para serem transportadas, inclusive a *Vênus de Milo* e a *Vitória de Samotrácia*. Esses dois itens não permaneceriam ali por muito tempo.

No dia 3 de setembro, às 9 horas da manhã, a Inglaterra emitiu um ultimato a Hitler informando que declararia guerra se não tomasse conhecimento, em duas horas, de que a Alemanha estava disposta a retirar as tropas da Polônia. Ao meio-dia, a França emitiu um ultimato similar, que expiraria às 17 horas. Às 17 horas, a França declarou guerra contra a Alemanha. Nenhum caminhão saiu do

Louvre nesse dia. Quase 90% das pinturas do museu já haviam sido despachadas, o único vestígio delas eram as marcas de giz branco nas paredes das galerias e as molduras vazias pelo chão. A maioria das antiguidades transportáveis e dos objetos de arte também já haviam sido despachadas, estavam guardadas em segurança – pelo menos assim esperavam – no Chambord e em outros castelos no Loire.

Paris aguardou apavorada naquela noite os bombardeios alemães, mas eles não aconteceram. Na noite seguinte, os moradores da cidade escutaram as sirenes alertando sobre um ataque aéreo, porém, novamente, não houve sinal de aviões alemães. Eles tampouco aconteceram nos dias que se seguiram. Em 6 de setembro, a administração do Louvre achou seguro começar a remoção – em uma escala bem menor – de ainda mais itens de menor importância. Entretanto, no dia 20 de setembro, Jaujard e a Comissão de Monumentos e Edifícios Históricos chegaram à conclusão de que as esculturas grandes importantes que ainda se encontravam no Louvre não estavam seguras o bastante. Nos primeiros dias de outubro, um 29º comboio deixou o Louvre, a caminho do castelo de Valençay, no Vale do Loire. Ele carregava a *Vênus de Milo*, a *Vitória de Samotrácia* e os *Escravos*, de Michelangelo, acompanhados de fragmentos do friso do Partenon grego, de 2.400 anos, e da escultura de bronze do século XVIII, *Diana*, de Houdon.

Apenas uma semana depois, os especialistas em restauração se equilibraram em andaimes instáveis que chegavam quase ao topo da galeria Apollon, de aproximadamente 14 metros de altura, e removeram a *Apolo matando Píton*, de Delacroix, do teto da sala. Então enrolaram a enorme obra e a colocaram em um cilindro de madeira feito sob medida. René Huyghe não ficou satisfeito com a escolha por enrolá-la, pois isso causaria rachaduras na tinta, mas sabia que não tinha opção.

Comboios menores continuavam a remover itens para os castelos no interior. No final de outubro, mais de dois mil caixotes com os tesouros tinham sido retirados do Louvre em mais de duzentos carregamentos de caminhão. Tinha sido retirado todas as 3.691 pinturas, vários milhares de antiguidades, gravuras, desenhos, esculturas e objetos de arte. Sessenta por cento da tarefa hercúlea tinha sido executada nos seis dias entre 28 de agosto e 2 de setembro, e 92%, no final

de setembro. Praticamente todo o restante tinha sido removido antes do final de outubro.



Operários movimentando a *Vênus de Milo*
(retorno, em 1945).

Além de orquestrar a gigantesca evacuação no Louvre, Jaujard também supervisionou a evacuação de 456 caixotes do Cluny, do Luxembourg, do Jeu de Paume e de outros museus de Paris sob a jurisdição dos Museus Nacionais; 599 caixotes de Versalhes e de outros museus nacionais não localizados em Paris, sob controle desse mesmo órgão; mais de 1.400 caixotes do Museu de Artes Decorativas e outras instituições públicas, e quase 600 caixotes de coleções particulares, a maioria pertencente a proeminentes colecionadores judeus.

A maior parte dos tesouros do Louvre encontrava-se espalhada pelo interior da França, mas ninguém sabia quanto tempo elas ficariam fora. Na verdade, só começariam a retornar para casa quase seis anos depois.



| A Grande Galeria do Louvre já sem as obras de arte.

SEIS

CHAMBORD

O gigantesco castelo branco de Chambord ergue-se repentinamente em uma clareira no maior parque florestal fechado da Europa. A construção dos 440 cômodos, das 365 chaminés e de uma miríade de torres parecidas com minaretes começou em 1519 sob a direção do governo do rei Francisco I, então com 25 anos, que queria mais uma residência de caça, mas que também fosse um símbolo de seu poder. Quando morreu, quase trinta anos depois, tinha passado um total de apenas dez semanas no Chambord para caçar e supervisionar o andamento da construção, que continuaria durante quase duzentos anos.

Reza a lenda que Francisco I manteve a *Mona Lisa* em seu banheiro no Chambord. Embora não haja provas de que o rei tenha levado a pintura ao Chambord para adornar o cômodo, a *Mona Lisa* chegaria ao castelo em agosto de 1939. Outra crença antiga, esta mais provável, é a de que a escada central com duas espirais foi projetada ou influenciada por Da Vinci, que morava na vizinha Blois durante sua estadia na França sob o patronato de Francisco.

Nos 250 anos posteriores à morte de Francisco, o interesse da realeza pelo castelo decaiu e ele chegou a ficar tão negligenciado que, em 1679, Jean-Baptiste Colbert escreveu que ele estava “em um estado deplorável, sem portas, sem janelas, sem vidraças... chovia por toda parte”. Luís XIV reergueu o Chambord e passou mais tempo nele do que qualquer outro rei francês; um convite feito pelo Rei Sol para fazer parte de uma viagem real de Versalhes a Chambord era um sinal de grande prestígio social.



| Castelo de Chambord.

Em 1743, Luís XV deu ao soldado Maurice de Saxe o título de marechal como recompensa por sua bravura militar. Dois anos mais tarde, o rei agradecido deu a ele o Chambord. O castelo – com exceção de alguns itens de sua mobília – sobreviveu à subsequente Revolução Francesa bem como a uma batalha com os prussianos em dezembro de 1870, embora o muro sudoeste carregue desde então as cicatrizes do confronto. O castelo foi transferido de um dono para outro até passar ao controle do governo francês em 1915; tornou-se sua propriedade em 1930. Nessa época, era uma das maiores atrações turísticas da França.

Apenas alguns anos mais tarde, Chambord foi eleito o principal depósito para a arte dos museus nacionais da França durante a guerra. A poucas horas de Paris, era próximo o bastante para a coordenação e a movimentação de funcionários, e ao mesmo tempo distante o suficiente de alvos militares mais visados, que incluíam não apenas Paris, mas também áreas industriais, centros urbanos e de transporte. E com seus muitos cômodos, parecia, à primeira vista, oferecer capacidade ilimitada de armazenamento. Em meados dos anos 1930, ficou decidido que Chambord serviria não apenas como depósito principal e centro administrativo, mas também como ponto de parada de todas as obras retiradas de

Paris. Elas parariam lá para serem conferidas, e, posteriormente, aquelas destinadas a outros castelos seguiriam seus caminhos.



As escadarias de Da Vinci no castelo de Chambord, com as caixas trazidas do Louvre.

Mas um majestoso palácio renascentista não se empresta com facilidade para servir de depósito de museu. Durante os anos de preparação para a guerra, os responsáveis pelo planejamento levantaram várias preocupações tanto sobre a estrutura quanto sobre as condições do castelo em termos de sua adequação para armazenar obras de arte. Em março de 1937, o historiador da arte Philippe Stern disse a Jaujard que seus perigos excediam em muito quaisquer vantagens: ele não apenas era altamente visível do alto devido ao seu isolamento, mas suas portas baixas, seus muitos degraus e passagens estreitas causariam problemas significativos de acesso e movimentação.

Em agosto de 1938, em antecipação à guerra, Pierre Schommer visitou Chambord com o arquiteto-chefe dos Museus Nacionais. Após seu retorno a Paris, Schommer redigiu um relatório de cinco páginas detalhando as

deficiências do castelo. Entre elas: o portão de acesso que leva à entrada principal do castelo era estreito demais para caminhões grandes. Os veículos teriam que ser descarregados do lado de fora da entrada, uma operação que consumiria tempo e que seria ainda mais difícil em caso de chuva. As curvas da escada em espiral de Da Vinci tornavam impraticável levar obras de arte ao andar de cima, disse ele, além de haver risco de danificarem a própria escada histórica. Alguns pisos teriam que ser reforçados para sustentar cargas pesadas. A proteção contra incêndio e questões de segurança eram inadequadas.

Contudo, essas preocupações não chegavam nem aos pés das que Schommer listou no relatório de 16 páginas que escreveu logo após a evacuação de 1938, no qual reiterou as preocupações anteriores sobre o castelo e sua escada em termos mais robustos e exprimiu uma infinidade de outras novas. A escada espiral, disse ele, era difícil de ser usada e consumiria tempo durante o dia e ainda mais à noite. Além disso, notou ele, em termos não muito diferentes das palavras de Colbert em 1689:

Chambord é uma construção em condições precárias: onde há venezianas, não há janelas; onde há vidraças, não há trancas. Quando há porta, não há fechadura e, se há, uma empurrada na porta é o suficiente para abri-la. Uma porta exterior está aberta, mas, se pedimos a chave, recebemos um amontoado de quatrocentas chaves enferrujadas para procurar. Se achamos que a porta estava bem segura, descobriremos (o contrário).

Não havia apenas preocupações estruturais, apontou Schommer, também havia numerosas preocupações relacionadas à segurança, entre elas:

De fato, um dos maiores perigos em Chambord é a multiplicidade de cômodos em níveis variados, seus armários secretos e escadas escondidas (são 74). Elas formam verdadeiros labirintos, suscetíveis a ocultar intrusos, mesmo com a mais rigorosa vigilância, e, para alcançar [tais locais], há dois pontos principais de entrada: o térreo da fachada norte e o muro sudeste [...] Noites sem lua seriam particularmente úteis a tais atividades.

Schommer prosseguiu e alertou para o elevado risco de roubo, pois não era mais segredo que Chambord tinha sido escolhido como depósito principal. Além disso, apontou ele, a cidade de Saint-Pierre-des-Corps, a 80 quilômetros de distância, podia atrair aviões alemães. Chambord ficava a apenas oito quilômetros do facilmente identificável Rio Loire, e o próprio castelo era um alvo de fácil visualização devido à sua imensa brancura em contraste com os campos e florestas ao redor. Além do mais, disse ele, seria difícil esquentar “aquela geleira” com aquecedores elétricos. Era visível demais de todas as maneiras, afirmou ele, aparente demais para o público. E havia riscos

significativos de incêndios que não tinham como ser eliminados. Por último, acrescentou, um dos guardas era alcoólatra e considerado perigoso pelos amigos. Entretanto, bem no final do relatório, declarou que, se a administração do museu dividisse as obras de arte por vários depósitos, Chambord poderia, na opinião dele, servir de posto de trânsito a partir do qual elas seriam direcionadas a seus destinos finais.

No final, para a grande evacuação de 1939, a administração do museu usou Chambord tanto como posto de trânsito quanto como depósito. O castelo foi fechado para o público a partir de 27 de agosto e, no dia seguinte, comboios saíram de Paris no sentido sudoeste, dando início à viagem de 160 quilômetros. No decurso da guerra, Chambord abrigaria mais de 2.500 caixotes de arte, antiguidades, arquivos, livros e outros itens, chegando, em 1944, a abarcar quase 4 mil metros cúbicos, mais que qualquer outro depósito. O depósito receberia itens não apenas do Louvre, mas também de outros museus e bibliotecas nacionais e provinciais.

Porém, apenas um décimo dos itens vindos do Louvre ficaria ali. O restante era redirecionado para outros destinos após serem conferidos por Schommer. Chambord reteve apenas um pequeno percentual das pinturas do Louvre, inclusive o teto de Delacroix, mas armazenou quase a totalidade da coleção de desenhos, além de uma coleção de estampas doada para o museu por Edmond de Rothschild, em 1935. Chambord também abrigou os arquivos do Louvre e sua biblioteca, bem como uma coleção de modelos em três dimensões de cidades fortificadas que foram criadas, em grande parte, no reinado de Luís XIV, com propósitos militares. Todo o restante do Louvre foi enviado para outros castelos, três deles próximos (Cheverny, Fougères-sur-Bièvre e Valençay) e cinco outros (Louvigny, Courtalain, Chèreperrine, La Pelice e Aillières) agrupados 160 quilômetros a noroeste. Caminhões seguiam o caminho passando por um vilarejo após o outro e chamando a atenção de espectadores curiosos. Era um exército atravessando o local, ou uma companhia de teatro? “É o circo!”, exclamou alguém ao alcance dos ouvidos de um dos guardas do comboio. Esse guarda, sob jura de segredo como todos os outros, respondeu: “Isso mesmo, é o circo, e debaixo da lona maior, estamos escondendo uma girafa”.

As antiguidades foram primeiro para Fougères, Courtalain e Cheverny, com exceção dos itens gregos e romanos maiores, levados para Valençay com as

gravuras do Louvre, itens do Departamento de Artes Asiáticas e aproximadamente metade dos objetos de arte, inclusive as joias da coroa.

As pinturas do museu ficaram dispersadas entre La Pelice, Louvigny, Chèreperrine, Aillières e Chambord. La Pelice e Louvigny inicialmente acomodaram a maior parte, e as obras desenroladas de grandes dimensões ficaram em Louvigny; já as pinturas enroladas foram para Chèreperrine. As pinturas foram distribuídas por vários castelos para diluir o risco, entretanto, permaneceram relativamente próximas umas das outras para permitir que os funcionários transitassem entre os depósitos, assim como a fácil movimentação das pinturas para restauração e, em muitos casos, para que fossem abertas com o propósito de conservação, já que certas pinturas precisavam ficar expostas à luz periodicamente para que as cores não escurecessem.

Muitos dos itens que chegaram a Chambord ficaram menos de um dia, apenas o tempo suficiente para serem conferidos; outros ficaram um pouco mais. Algumas das antiguidades egípcias permaneceram ali um mês antes de prosseguirem para Courtalain, e certas pinturas – inclusive a *Mona Lisa* – permaneceram enquanto melhorias estavam sendo feitas em Louvigny.

Após a carreta cenográfica com *A balsa da Medusa* sofrer a emboscada em Versalhes, o restante do comboio continuou no sentido de Chambord, movendo-se centímetro a centímetro pela noite escura para o caso de serem surpreendidos por um bombardeio alemão. Quando chegaram às margens do Loire, onde pairava uma densa névoa, o líder do comboio parou para contar os caminhões e percebeu que faltava o veículo que trazia as obras de Antoine Watteau. Ele enviou a funcionária do museu Magdeleine Hours para procurar o caminhão e o motorista desaparecidos. Ela os encontrou próximos às margens do rio. No escuro e sob a névoa, o motorista tinha seguido a lanterna traseira de uma bicicleta que havia entrado na estrada entre dois caminhões do comboio.



I Obras de arte em trânsito.

Quando o comboio finalmente chegou a Chambord nas horas que antecederiam o amanhecer, todos lá dormiam, exceto o exausto Schommer, acordado desde o nascer do sol do dia anterior, e, como todas as camas do castelo estavam ocupadas, Hours foi direcionada a um catre em uma ampla galeria iluminada por uma lanterna apenas. Assim que a apagou, uma terrível barulheira ecoou pelo cômodo quando dezenas de morcegos começaram a enxamear. Ao se levantar para arrastar a cama até um corredor ali por perto, enxergou um feixe de luz debaixo de uma porta. Em circunstâncias normais, jamais incomodaria quem

quer que estivesse naquele quarto, mas estavam em tempo de guerra, concluiu ela. Quem ocupava o quarto era Lucie Mazauric, a arquivista do Louvre. Quando Hours começou a explicar o que havia acontecido, Mazauric interrompeu, dizendo simplesmente: “Vamos dividir a minha cama e dormir um pouco”, acrescentando a expressão cunhada em um país que já havia vivenciado muitas guerras: “*A la guerre comme à la guerre*” – vamos nos virar com o que temos.

E se virar era necessário para os funcionários do museu em Chambord, pois eles ficavam em alojamentos geralmente desconhecidos e desconfortáveis após terem sido afastados de casa pelo compromisso com a arte e, em vários casos, afastados de seus entes queridos que haviam marchado para a guerra. No caso de Mazauric, seu marido, André Chamson, curador assistente em Versalhes, tinha acabado de ser convocado para o serviço militar e eles tinham deixado a filha pequena aos cuidados da mãe de Mazauric no sul da França. Ela escolheu ajudar em Chambord, juntando-se a Pierre Schommer e sua esposa, assim como a Jacqueline Bouchot-Saupique, uma historiadora da arte e professora da École du Louvre, que também foi assistente de Jaujard durante a guerra. Vários outros funcionários estavam no depósito com mais de trinta guardas.

Nas primeiras semanas de sua estadia, os funcionários dormiram em camas improvisadas no castelo. Porém o castelo com pouquíssima mobília, sem aquecimento, úmido e parcialmente dilapidado não dava esperança alguma de que proveria hospedagem adequada para os trabalhadores e, em muitos casos, suas famílias. As mulheres foram enviadas aos vilarejos vizinhos para procurar locais que pudessem servir de hospedagem. Com buscas árduas e a ajuda de padres da paróquia, prefeitos e policiais locais, conseguiram localizar alojamentos simples – em grande parte pequenos, esparsos e desconfortáveis – em hotéis e quartos no vilarejo de Chambord; mais alguns em Bracieux, a aproximadamente seis quilômetros de distância, percurso que a maioria dos trabalhadores tinha que fazer a pé ou de bicicleta todo dia. A cantina para guardas solteiros foi montada na residência paroquial da igreja local.

Enquanto Mazauric trabalhava embalando e organizando o conteúdo dos arquivos e da biblioteca desalojados do Louvre, Pierre Schommer continuava a receber e processar os muitos comboios, verificando meticulosamente cada carregamento e depois redirecionando motoristas e caminhões que chegavam de diversas localidades para novos comboios que levariam os itens a seus destinos

finais. Além disso, a equipe devia abrir os caixotes e desembalar as peças que ficariam em Chambord. Os homens tinham que carregar caixotes cheios de um lugar a outro para dar um aspecto de organização e para superar as dificuldades – como Schommer havia previsto – que a escada de Da Vinci lhes impunha para levarem os itens aos andares superiores.

Schommer tinha permitido que os funcionários escolhessem seus locais de trabalho e, em um castelo com mais de quatrocentos cômodos, não havia escassez de opções. Lucie Mazauric escolheu a ex-sala de jantar do Marechal de Saxe. No primeiro dia, ela se acomodou à enorme mesa de mármore, um local de trabalho muito maior do que ela jamais poderia ter desejado no Louvre. Naquela noite, decidiu ler sobre o castelo e descobriu que, após a morte do marechal em 1750, tinham feito a autópsia de seu corpo enfermo exatamente naquela mesa. Bem cedo na manhã seguinte, ela reuniu seus pertences e mudou-se para outro cômodo.

Assim que findou o redirecionamento para outros depósitos e os funcionários tinham organizado o armazenamento em Chambord, voltaram a atenção para as medidas de segurança, como testar o equipamento contra incêndio, e para a preservação das obras de arte, como a verificação dos níveis de umidade, a remoção dos caixotes de itens que precisavam de ventilação e a abertura de caixotes que ainda continham pinturas, desenhos e gravuras embaladas, para certificarem-se de que as obras não estavam sendo danificadas por insetos, umidade ou outros problemas. Não era uma tarefa fácil, já que muitos caixotes continham várias peças, geralmente em compartimentos diferentes, e havia diversas camadas de embalagens. Para essas inspeções, um especialista viajava entre os depósitos, supervisionando os trabalhos de desembalar e reembalar os itens.

No dia 15 de outubro, Schommer escreveu para Jaujard preocupado com os conteúdos descritos de maneira criptografada de um “caixote sem número das coleções de pinturas do Louvre para o qual você chamou a minha atenção após a chegada dele ao Chambord e que se encontrava etiquetado com os caracteres LP0 de acordo com suas instruções”. Schommer ficou vigiando o caixote sem nome de quatro a cinco dias, disse ele, e tinha certeza de que a temperatura e a umidade estavam-no danificando. Um local mais seguro era necessário para armazenar o item, disse ele: ou uma câmara subterrânea no Banco da França na

cidade de Blois, para a qual as joias da coroa haviam sido enviadas na evacuação de 1938, ou talvez para os depósitos em Louvigny ou Chèreperrine. Quatro dias depois, ele reiterou sua preocupação ao escrever para René Huyghe, o curador-chefe do Departamento de Pinturas do Louvre: “Não tenho dúvida, a madeira está cedendo [...]. Se você não puder responder imediatamente, depositarei a preciosa embalagem em uma câmara subterrânea no Banco da França, onde as condições climáticas são muito [...] melhores do que aqui no meio da floresta. Ela aguarda sua decisão”.

Jaujard decidiu que era hora de transportar a hóspede mais honrada de Chambord para o depósito em Louvigny, um vilarejo minúsculo com menos de duzentos habitantes. A *Mona Lisa* e algumas outras obras deveriam ter ido para lá antes, porém o castelo estava passando por reformas para fornecer melhor proteção. Um cuidado consideravelmente maior foi empreendido na nova transferência da *Mona Lisa* do que aquela feita em 1516, quando Leonardo da Vinci a levou para a França pela primeira vez. Assim como em sua ida ao Loire em 1938 e sua transferência para Chambord em agosto de 1939, ela viajaria para Louvigny em seu estojo especial. No dia 14 de novembro de 1939, ela retornou para a estrada novamente em um comboio, dessa vez composto por um carro que fazia a escolta, um caminhão especialmente equipado para a pintura e um veículo reserva. Tinham encaixado no caminhão uma maca de ambulância e a fixado ao veículo com uma suspensão elástica, improvisando-se assim um amortecedor. Enquanto os funcionários do depósito circulavam ao redor do caminhão, a *Mona Lisa* era cuidadosamente presa à maca. Schommer embarcou ao lado da pintura sentindo que, por segurança, deveria viajar com ela. A caçamba do caminhão foi então selada hermeticamente para evitar umidade no caminho, e o comboio partiu para sua viagem de 200 quilômetros. Quando chegou a Louvigny, Schommer estava quase inconsciente pela falta de ar.

A *Mona Lisa* foi enviada ao seu novo lar, um armário no Pequeno Salão do castelo. Pierre Schommer retornou a Chambord, concentrou sua atenção nos cuidados destinados aos itens que lá se encontravam e na supervisão dos depósitos em Cheverny e Fougères-sur-Bièvre. Schommer tinha que viajar para esses depósitos de bicicleta. Como Cheverny ficava a 11 quilômetros, e Fougères-sur-Bièvre, a 21, tratava-se de um belo exercício, mesmo com tempo bom; no inverno, a história era outra. Durante o inverno de 1943-1944, ele

escreveria: “Outro dia, seguindo [de Cheverny] para Fougères, fiquei tão encharcado de neve derretida e tão gelado devido ao vento contrário que certamente foram a caridade e a xícara de chá fervendo fornecida pelos Haug [o curador de Cheverny e sua esposa] que não tive bronquite”. Contudo, nenhuma quantidade de chá seria suficiente para fortalecê-lo durante suas viagens no inverno gelado – quase um recorde de baixas temperaturas – de 1939-1940, durante o qual, chegou a fazer -20 °C.

Embora a França e a Inglaterra tivessem declarado guerra à Alemanha no dia 3 de setembro de 1939, nenhuma das nações partiu para a ofensiva; em vez disso, preferiram aguardar para ver o que os alemães fariam. No dia 27 de setembro, Hitler convocou seus líderes militares e lhes informou que havia decidido atacar o mais breve possível. No entanto, reconsiderou, emitindo quatorze prorrogações ao longo do outono e do inverno, durante os quais nenhuma atividade militar com base terrestre foi conduzida na Europa por nenhum dos lados, levando os EUA e a Inglaterra a chamarem-na de “guerra de mentira” e, os franceses, de *drôle de guerre* [“guerra estranha”]. A situação extraordinariamente calma iria se estender até o primeiro semestre de 1940. Então a vida viraria de cabeça para baixo.



| Obras de arte armazenadas na capela do castelo de Chambord.

SETE

CHEVERNY

A quinze minutos de carro da entrada da floresta de Chambord ficava o régio castelo de Cheverny, construído nos anos 1600 pela família Hurault para substituir uma propriedade do século XVI que era meio fortaleza medieval, meio palácio de lazer, a qual, por sua vez, havia substituído construções que datavam de 1315. Em 1528, o proprietário do castelo anterior, também membro da família Hurault, teve que abrir mão dele por questões financeiras. Ele acabou sendo adquirido em 1551 por Diana de Poitiers, a amante de Henrique II, que tinha dado a ela a posse do lindo castelo Chenonceau, no Vale do Loire, quatro anos antes. Diana possuía várias boas razões para querer um lar como Chenonceau. Estava correndo um processo sobre seu direito de usar Chenonceau, e ela queria outra residência na área até a questão estar resolvida, para assim poder vigiar mais de perto sua rival, a esposa de Henrique, Catarina de Médici. Depois que o processo foi encerrado em seu favor em 1555, ela continuou residindo em Cheverny enquanto supervisionava a reconstrução do Chenonceau. Em 1565, cinco anos após perder Chenonceau para a rival após a morte de Henrique, Diana vendeu Cheverny de volta a descendentes dos Hurault, os donos originais. No início dos anos 1600, eles derrubaram a estrutura para construir um castelo novo e elegante, com a pedra branca da região, flanqueado por dois grandes pavilhões quadrados abobadados.

Uma vez mais, os herdeiros acabaram vendendo o castelo. Então, em 1825, ele foi readquirido por um membro da família e remobiliado luxuosamente com antiguidades que combinavam com os elegantes painéis, lareiras e vigas de teto pintados.



| Castelo de Cheverny.

Em 1922, os donos abriram o terreno do castelo e seus cômodos para o público, um dos primeiros castelos privados a fazerem isso na França. Em 1939, a família colocou parte do castelo e vários anexos à disposição dos Museus Nacionais, uma decisão da qual o dono, o marquês de Vibraye, deve ter começado a se arrepender quando, movimentando caixotes, operários do depósito danificaram degraus de pedra da escadaria principal do castelo e ladrilhos do clássico chão preto e branco do vestíbulo.

Noventa e um caixotes do Departamento de Antiguidades do Oriente Próximo chegaram a Cheverny, assim como 352 caixotes do Departamento de Antiguidades Gregas e Romanas. Um item era grande demais para ser levado ao interior do castelo: um caixote de quatro metros contendo o código de leis da Babilônia, de quase três mil anos, entalhado em estela. Como os operários não conseguiram passar o caixote pelas portas pequenas do castelo, ele foi levado para Valençay.



| Grande Salão de Cheverny, usado como depósito dos Museus Nacionais.

Mais de quatrocentos caixotes adicionais dos museus Clungy e Camondo, do Museu de Artes Decorativas e de outras instituições públicas chegaram. Alguns itens foram levados para os porões do castelo, e outros, dispersos em quatro cômodos no térreo, inclusive o suntuoso Grande Salão. Os itens menos vulneráveis à umidade foram para anexos, inclusive uma *orangerie* que o marquês havia apenas recentemente transformado em um pequeno museu de caça cujas paredes sustentavam chifres de dois mil veados, em homenagem à longa tradição de caça de Cheverny.

O marquês também cedeu cômodos no castelo para hospedar os dois curadores e o chefe dos guardas, além de suas famílias. Outros dezoito guardas foram

alojados em anexos. Fora do horário de trabalho, os guardas preenchiam o tempo cultivando verduras, criando galinhas e coelhos bem como pintando e colocando papel de parede em suas acomodações simples e decorando-as com pôsteres e gravuras. Entretanto, no horário de trabalho, as coisas eram mais sérias, e havia procedimentos de segurança rigorosos, assim como em todos os depósitos. Em cada um deles, sentinelas faziam guarda dia e noite, com atenção redobrada no período noturno, quando invasores que tentassem se aproximar dos castelos rurais pelas florestas ao redor não poderiam ser vistos com facilidade. Para lidar com essa preocupação, instruções determinavam que os guardas deviam ficar posicionados próximos a cada castelo, acompanhados de cachorros, e alertavam que: “[um] cachorro que late vale por pelo menos dez sentinelas. Isso não significa um cão da polícia, qualquer cão barulhento serve”. E se um intruso noturno fosse visto, as instruções eram bem claras: “Atire imediatamente”.

Embora Cheverny fosse um destino turístico no circuito de castelos do Vale do Loire, o marquês de Vibraye tinha concordado em suspender as visitas públicas quando as obras de arte e antiguidades chegaram em 1939. Porém, no primeiro semestre de 1940, como a “guerra estranha” se estendia, ele reconsiderou e escreveu para Jaujard no dia 18 de abril, informando que tinha investido uma quantia considerável de dinheiro em Cheverny e mais de cinco anos de construção e publicidade para atrair público. O castelo devia ser parcialmente reaberto para o público, disse o marquês, pois a vida estava voltando ao normal. Ele falou um pouco cedo demais. Apenas dois meses depois, soldados alemães estariam à sua porta.

OITO

COURTALAIN

No século XIII, já havia um pequeno castelo no minúsculo vilarejo de Courtalain, com uma torre para abrigar o senhor do reino em caso de ataque, hospedagem para seus homens e um tribunal para distribuir justiça a seus vassalos. Em 1483, o castelo medieval, arruinado pela Guerra dos Cem Anos e por outras batalhas, foi substituído por um novo, devastado em 1586 durante as guerras religiosas francesas. O castelo foi reconstruído, depois ampliado e renovado ao longo dos séculos subsequentes, e teve a irônica adição no século XIX de uma nova torre em estilo medieval.

No século XVI, o castelo e seu terreno de 200 hectares foi parar nas mãos da nobre família Montmorency e, em 1862, nas de Louis de Gontaut-Biron, quando se casou com a sobrinha do último duque de Montmorency. Em 1939, o descendente de Luís, marquês Arnaud de Gontaut-Biron, ofereceu parte do castelo aos Museus Nacionais. Caminhões com obras de arte e antiguidades começaram a chegar em 6 de setembro. Mais da metade dos cerca de quatrocentos caixotes descarregados ali nessa época continha itens do Departamento de Antiguidades Egípcias do Louvre, entre eles, *O escriba sentado*, *Estela do rei serpente* e *Deusa Hathor dá as boas-vindas a Seti I*, em baixo-relevo. Caixotes do Museu Malmaison, da Escola de Belas-Artes e de várias coleções particulares também chegaram ao local. Os tesouros foram alojados no Grande Salão e em vários cômodos do porão. Charles Boreux, chefe

do depósito e curador do Departamento de Antiguidades Egípcias do Louvre, ficou hospedado no castelo, bem como seu assistente, enquanto oito guardas e suas famílias receberam quartos mobiliados em outras instalações da propriedade.



| Castelo de Courtalain.

Como em outros depósitos, depois que os itens chegavam, a equipe se organizava para vigiá-los e, acima de tudo, para tomar precauções contra o risco principal: o fogo. O chefe do depósito em Courtalain tinha obtido extintores de incêndio e bombas d'água manuais, mas fez um acordo com o corpo de bombeiros local para usar sua bomba motorizada, caso precisasse. Se houvesse incêndio, podiam bombear água de um aqueduto. Embora a água do aqueduto fosse quase ilimitada, preocupava-lhes a possibilidade de ele ser um alvo em potencial para aeronaves inimigas – e ficava a pouco menos de um quilômetro do castelo. Preocupava-lhes também o fato de que, por ser o depósito mais próximo de Paris, Courtalain seria um dos primeiros a ficar sob a mira dos alemães que se aproximavam. Em um futuro próximo, ambos os temores se justificariam.

NOVE

VALENÇAY

A pequena cidade de Valençay no Vale do Loire é bem conhecida por seu queijo – um *chèvre* em forma de pirâmide sem a ponta, formato criado, ao que dizem, para evitar insultar Napoleão quando ele jantou em Valençay em sua viagem de retorno, derrotado, do Egito. Mas a cidade também é conhecida pelo castelo renascentista, uma majestosa estrutura de pedra com abóbadas, torres, arcos e cem cômodos, rodeada por extensos gramados e quilômetros de floresta. Durante a Segunda Guerra Mundial, o castelo hospedaria não apenas uma das maiores obras-primas do Louvre, mas também combatentes da Resistência, milhares de franceses em fuga e, mais tarde, nazistas com metralhadoras que queriam incendiar o local e deixavam morte em seu caminho.

Um casarão galo-romano ocupou o local em tempos antigos, em seguida uma fortaleza medieval na virada do primeiro milênio, que foi mais tarde substituída nos anos 1540 por um palacete renascentista, assim como muitos outros castelos medievais franceses. No século XVII, ele tinha ganhado a reputação de ser uma das mais esplêndidas residências nobres da França.

O ministro do Exterior de Napoleão na virada do século XIX era o duque Charles-Maurice de Talleyrand. O escritor Stendhal observou que “a felicidade suprema de M. de Talleyrand era reunir um milhão [de francos] e gastá-lo”. O duque fez a sua mais espetacular compra – o castelo de Valençay – em 1803, logo após negociar o território da Louisiana para os Estados Unidos em nome de

Napoleão é supostamente ter recebido uma gorda comissão. Pela então descomunal soma de 1,6 milhão de francos, Talleyrand comprou o castelo e seus mais de 100 quilômetros quadrados de propriedade espalhados por 23 vilarejos e pequenas cidades – uma das maiores propriedades privadas em toda a França. Talleyrand recebia pessoas em grande estilo. Legisladores, dignitários e outros convidados chegavam por um acesso plano margeado de árvores e iluminado com velas e tochas e deliciavam-se com iguarias do renomado chef Marie-Antoine Carême. Após uma visita em março de 1834, a escritora George Sand descreveu o castelo e seu terreno como um dos lugares mais bonitos da Terra. Ela também o descreveu como um oásis, o que ele havia sido durante quatrocentos anos – e continuaria a ser até a queda da França no primeiro semestre de 1940, período após o qual ele seria qualquer outra coisa menos isso.



| Castelo de Valençay.

Nos anos 1930, o castelo foi parar nas mãos do sobrinho neto de quinta geração de Talleyrand, o duque Boson de Talleyrand-Périgord, também chamado de duque de Valençay. Quando a ameaça alemã se intensificou no final dos anos 1930, o duque se ofereceu para abrigar algumas das obras de arte do Louvre.

Como outros proprietários desse tipo de imóvel, o duque pode ter desejado proteger melhor seu castelo oferecendo-o aos Museus Nacionais, mas ele tinha outra razão para acreditar que a propriedade ficaria a salvo. Ele também sustentava o título germânico de Prince de Sagan, em virtude das terras que possuía na Silésia Polonesa e, desde a época de Luís XV, a propriedade de Sagan tinha sido considerada território neutro pelos alemães. Se a administração do museu sentia-se tranquilizada devido à conexão, essa se revelaria uma falsa sensação de segurança. Mais tarde no decorrer guerra, o duque consideraria vender seu título e seu “principado” para Hermann Göring, o comandante hierarquicamente logo abaixo de Hitler.

Valençay oferecia muitos pontos fortes como depósito. Rodeado por uma região campestre e à beira de uma vasta floresta – portanto, distante das principais estradas e de áreas industriais que poderiam atrair atividade militar –, o castelo também possuía muitos cômodos espaçosos e de pé direito alto, perfeitos para uso como depósito, inclusive um Grande Salão que se estendia por quase metade do castelo. Ele ainda tinha uma câmara subterrânea que mais tarde se provaria um importante golpe de sorte. Carle Dreyfus, curador do Departamento de Objetos de Arte do Louvre, foi designado chefe do depósito e Jean Cassou, seu assistente. Os dois homens não poderiam ser mais diferentes. Dreyfus, aos 64 anos no início da guerra, havia nascido em uma família de colecionadores de arte, da qual fazia parte um dos mais famosos colecionadores parisienses. Era um majestoso cavalheiro, “um parisiense de modos antigos e extremamente elegante”. Cassou, filho de pai francês e mãe espanhola, tinha 42 anos e havia nascido na Espanha. O pai morreu quando ele tinha 16 anos, e a família passou por momentos difíceis depois disso. Enquanto fazia bicos para sustentar a família, formou-se em uma escola de Paris. Escritor, tradutor e crítico de arte, tinha opiniões políticas contundentes, as quais o levariam à ruína durante a Segunda Guerra Mundial. Entrou para o serviço público francês em 1923 e acabou indo para a seção de belas-artes da administração de museus francesa.



| O Grande Salão em Valençay, usado para armazenar arte durante a guerra.

Ao longo da “guerra estranha”, Dreyfus e Cassou desfrutaram de uma calma vida no castelo, vigiando as obras em Valençay. Quando não estavam trabalhando, desfrutavam do Vale do Loire assim como os outros curadores, visitando os grandes castelos como os turistas faziam antes da guerra, com a diferença de que tinham o privilégio de possuir amigos e colegas morando neles. E com a severa escassez de comida ainda por vir, também desfrutavam das especialidades gastronômicas da área.

Tudo mudou depressa no primeiro semestre de 1940, quando tropas alemãs aproximaram-se da fronteira francesa. A vida para os moradores do castelo em Valençay – e para aqueles em todos os outros depósitos – também estava perto de mudar.

PARTE III

ÊXODO, ARTE E INVASORES

Do primeiro semestre de 1940 ao segundo semestre de 1942

DEZ

ÊXODO

Em seus longos anos de preparação para outra guerra com a Alemanha, os franceses se concentraram em um único objetivo estratégico: repelir um ataque por terra da fronteira com a Alemanha construindo a Linha Maginot, uma série de sólidas fortificações de concreto, túneis e outras defesas ao longo da fronteira pela qual o inimigo havia surgido na Primeira Guerra Mundial. Eles, contudo, não a estenderam no sentido noroeste pela fronteira franco-belga, pelo fato de a Bélgica ser neutra, território amigo, e porque os estrategistas militares franceses acreditavam que as densas florestas e as montanhas de Ardenas ao longo da fronteira entre os dois países – e o Rio Mosa logo depois – formavam uma barreira natural a um ataque.

Em maio de 1940, o gigantesco investimento na Linha Maginot rapidamente tornou-se inútil quando os alemães simplesmente seguiram ao norte dela, entraram na Bélgica, depois avançaram inesperadamente pela densa floresta e pelo terreno acidentado de Ardenas, entrando no território inimigo. Os franceses então destruíram as pontes que atravessavam o Rio Mosa ali perto na crença de que seus vales profundos e margens íngremes iriam impedir os alemães. Também estavam errados a esse respeito. Em meados de maio, durante um intenso combate nos arredores da cidade de Sedan, os alemães conseguiram atravessar o rio em botes de borracha, construíram pontes de pontões e começaram a atravessar uma infinidade de tanques Panzer para o outro lado do

rio. Era o início do fim para a defesa da França. A batalha nos arredores de Sedan foi particularmente irônica, tendo em vista que ocorreu no mesmo local em que Napoleão III tinha sido capturado em 1870 na batalha que praticamente decidiu a guerra a favor da Prússia.

Durante a noite de 14 para 15 de maio, a França perdeu a batalha no Rio Mosa, e uma passagem de 80 quilômetros foi aberta na linha de defesa do país. A estrada para Paris estava desprotegida. No dia seguinte, o chefe militar de Paris telefonou ao primeiro-ministro, Paul Reynaud, para lhe informar que não podia garantir a segurança do governo francês após a meia-noite do dia 16 de maio e sugeriu que o governo evacuasse, com exceção dos ministros responsáveis pela defesa nacional. No dia 16 de maio, líderes políticos decidiram contra a evacuação imediata, porém o ministro das Relações Exteriores em Quai d'Orsay começou a arremessar freneticamente arquivos pela janela em uma fogueira gigante no pátio. A coluna de fumaça era visível do Louvre próximo dali.

A administração de museus francesa estava monitorando os acontecimentos de perto. Ninguém sabia o quanto a batalha por Paris seria ferrenha, o quanto se estenderia e quais riscos uma guerra aérea poderia implicar aos castelos do Loire, que ficavam a apenas alguns minutos de Paris pelo ar. Eles também não tinham como prever que estragos os alemães infligiriam por meio de um ataque intencional ou efeito colateral de outros ataques quando chegassem ao Loire. Era evidente que os tesouros do Louvre nos depósitos corriam sério e iminente risco e que teriam que ser removidos novamente – e rápido.

Sob certos aspectos, o novo plano de evacuação desenvolvido rapidamente foi similar àquele de meados do ano anterior. Itens saíam com base nas mesmas listas de prioridades, e a triagem deles seria facilitada pelas marcas coloridas já coladas em cada caixote. Por segurança, os veículos viajariam novamente em comboios, todos sendo escoltados por vários veículos. E, como em meados do ano anterior, assim que um comboio entregasse sua carga em um depósito novo, os caminhões vazios retornariam para recarregar e fazer a mudança seguinte.

Contudo, também havia diferenças cruciais em relação à evacuação anterior. O último plano havia sido esmerado ao longo de quase uma década, tinham tido muito tempo para liberar depósitos em potencial, selecionar as obras de arte que iriam para cada local, embalar tudo cuidadosamente e pelo menos tentar arranjar pessoal, suprimentos, veículos e combustível. Mas o novo plano tinha que ser

criado e executado dentro de alguns dias apenas, dada a inesperada brecha na fronteira francesa e a velocidade com que os alemães avançavam na direção de Paris. Além disso, durante a primeira evacuação, as ruas estavam relativamente calmas. Dessa vez, encontravam-se abarrotadas, com milhões de refugiados vindos da Bélgica e do norte da França.

A difícil realidade para a administração do Louvre era a de que simplesmente não havia mão de obra suficiente nem disponibilidade de transporte para levar os muitos milhares de itens dos depósitos de armazenamento no Loire, e alguns deles eram considerados frágeis demais ou difíceis de transportar com as condições em que as estradas se achavam. Tiveram que fazer escolhas difíceis e rápidas sobre o que era mais importante em meio ao que já havia sido classificado como mais precioso. Ficou decidido que os itens do Louvre em Louvigny, Aillières, Chèreperrine e La Pelice, e a maior quantidade possível daqueles em Courtalain seriam levados para a isolada Abadia de Loc-Dieu no sudoeste da França, 128 quilômetros a nordeste de Toulouse.

Entretanto, as pinturas muito grandes ainda em suas molduras não podiam ser transportadas pelo longo e parcialmente montanhoso percurso até Loc-Dieu. As condições da estrada deterioravam-se a cada hora, havia o mesmo problema com os cabos nos postes que atrapalharam as viagens ao Loire, e as carretas cenográficas que tinham sido usadas anteriormente eram projetadas para percorrer apenas distâncias curtas perto de Paris, não para atravessar as colinas íngremes do sudoeste da França. A administração do museu decidiu que, naquelas circunstâncias, as pinturas grandes seriam centralizadas no castelo de Sourches, bem no interior do país, 200 quilômetros a sudeste de Paris, não muito distante de Le Mans. Quatro notáveis exceções, entretanto, seriam levadas para Loc-Dieu no sul, apesar do tamanho: *Casamento em Caná*, de Veronese, *A Coroação de Napoleão*, de David, e *Napoleão visitando as vítimas da peste em Jafa* e *Napoleão no Campo de Batalha de Eylau*, de Gros. Autoridades do museu achavam que essas obras, ou capturadas por Napoleão (*Caná*), ou representando as batalhas de Napoleão, podiam despertar um interesse particular nos alemães.

Pastéis e desenhos delicados ficariam em Chambord, a *Vênus de Milo* e outras grandes esculturas antigas permaneceriam em Valençay. As antiguidades em Cheverny permaneceriam no lugar e as antiguidades egípcias mais preciosas

seriam tiradas de Courtalain e levadas para o castelo de Saint-Blancard, bem ao sudoeste, a 80 quilômetros de Toulouse.

Na quarta-feira, dia 29 de maio, Jaujard encontrou-se com Germain Bazin, curador assistente do Departamento de Pinturas do Louvre (René Huyghe, o curador-chefe, tinha sido convocado para o serviço militar), e Albert Henraux, presidente da organização de aquisição de arte Sociedade dos Amigos do Louvre, que acompanhou vários comboios durante a evacuação de 1939. Eles elaboraram um apertado cronograma e deram a ordem aos chefes dos depósitos no Loire: Comecem a embalar as obras-primas mais importantes imediatamente para que possam estar na estrada no domingo e na segunda-feira, no máximo. A preparação começou algumas horas depois.

Havia uma séria escassez de pessoal para embalar, empacotar, conferir e carregar os caminhões adequadamente em um período tão curto, principalmente porque muitos homens haviam sido convocados para a guerra. Vários guardas do Louvre que tinham voltado para Paris durante a “guerra estranha” retornaram novamente para o Loire. Além disso, imploravam aos alojamentos militares ali perto que cedessem soldados.

Também havia uma escassez enorme de combustível e caminhões, em virtude das requisições militares. Para ajudar a compensar essa falta, alguns funcionários do museu usaram os próprios veículos, inclusive Jacqueline Bouchot-Saupique, professora da École du Louvre e assistente interina de Jaujard. Ela fez tantas viagens entre Paris e Chambord para evacuar itens que os pneus de seu carro ficaram finos como papel, fazendo os funcionários de Chambord observarem-na angustiados toda vez que saía para outra viagem.

Também estava difícil conseguir motoristas, em parte devido ao número de homens que tinham sido mobilizados e em parte devido a, numa época na qual muitas pessoas se locomoviam de bicicleta ou moto, nem um único guarda saber dirigir carro. No dia 1º de junho, a egiptóloga do Louvre Christiane Desroches Noblecourt chefiou um comboio de dois caminhões do Loire para Saint-Blancard com o primeiro carregamento das mais preciosas antiguidades egípcias que tinham sido estocadas em Courtalain, inclusive *O escriba sentado*, *Estela do rei serpente* e o friso *Deusa Hathor dá as boas-vindas a Seti I*. Jaujard tinha dito a ela: “Vou lhe dar dois caminhões parcialmente cobertos com lona e dois motoristas. Vai ter que se virar com isso; é tudo o que consigo fazer”. Porém,

dois caminhões não chegavam nem perto do necessário e ambos eram muito pequenos. Desroches Noblecourt teve que fazer a viagem entre o Loire e Saint-Blancard três vezes, cada viagem de ida tinha mais de 650 quilômetros e atravessava quase metade do país. Quando os caminhões retornavam da segunda entrega, quase foram atingidos por um bombardeio no caminho. Na terceira viagem, o comboio movimentou-se entre as linhas inimigas. Por fim, muitas das antiguidades tiveram que ficar em Courtalain.

Germain Bazin, que estava de licença militar se recuperando de uma cirurgia no joelho, cancelou seus tratamentos para poder viajar ao Loire e ajudar. Acabou dirigindo, ignorando o joelho que ainda não estava curado. Lucie Mazaure dirigiu com coragem um veículo de escolta nas difíceis condições da estrada, mesmo tendo sido aprovada no exame de direção apenas alguns dias antes.

Foram raros os casos de funcionários do Louvre menos corajosos. Em um determinado momento, Jaujard pediu a um curador para pegar algumas obras de arte que estavam em um local não muito distante de uma área de combate. Quando o curador se recusou a ir, Jaujard respondeu: “Já que o barulho dos canhões o amedronta tanto, eu mesmo vou”. Jean Cassou se ofereceu para ir no lugar dele de modo que Jaujard pudesse continuar a supervisionar a evacuação. Em outro local, o chefe do depósito do La Pellerie fugiu com a família, deixando para trás algumas obras-primas do Louvre aos cuidados de uma única jovem funcionária do museu. Mas quando os caminhões chegaram para levar alguns itens a Louvigny, preparando-se para seguirem na direção sul, até mesmo ela tinha ido embora, e absolutamente ninguém tomava conta das pinturas.

No início da tarde da segunda-feira, dia 3 de junho de 1940, bombas alemãs caíram em áreas metropolitanas próximas a Paris, matando 254 pessoas, ferindo 652 e aterrorizando o restante dos parisienses que observavam vários milhares de aeronaves inimigas rugirem pelos céus da cidade. Enquanto as bombas caíam, um comboio armado levando a *Mona Lisa* e outras obras de arte consideradas de prioridade máxima já seguia para o sul, pois havia deixado Louvigny às 7 horas naquela manhã.

A primeira parada programada para o comboio era em La Ferté Bernard, a apenas 43 quilômetros de Louvigny. Contudo, graças a um problema em um dos caminhões e às multidões nas estradas, a viagem levou quase quatro horas, um atraso inquietante para uma carga inestimável em estradas que poderiam ser

bombardeadas a qualquer momento. O comboio finalmente chegou à parada seguinte de seu cronograma, Chambord, mais tarde naquele dia.

O comboio deixou Chambord às 18 horas e seguiu na direção da próxima parada por um atalho que uma das pessoas da escolta conhecia. Porém, aos dois terços do caminho, o motorista que chefiava o transporte se confundiu e pegaram a estrada errada. Quando se deram conta do engano, todo o comboio teve que dar meia-volta, caminhão por caminhão, o que gerou mais meia hora de atraso. O chefe do comboio, esforçando-se para manter a calma, assumiu a dianteira e eles partiram uma vez mais.

Os caminhões chegaram a Châteauroux, ainda 320 quilômetros ao norte da Loc-Dieu, às 22h30, tendo levado quatro horas e meia para percorrer os poucos menos de cem quilômetros do Chambord até ali. Tinham se atrasado não apenas devido ao trânsito e ao erro na estrada, mas o comboio também teve que parar periodicamente para conferir as cordas e correias que seguravam os caixotes, pois as obras tinham sido carregadas sem nenhuma meticulosidade devido à urgência de colocá-las na estrada. Em Châteauroux, os caminhões foram estacionados no terreno de um castelo e um integrante do comboio os camuflou e designou sentinelas. O grupo saiu em busca de comida, mas encontraram todos os cafés e restaurantes fechados no período da noite. Por fim, encontraram uma cantina militar que lhes deu alguns enlatados, e o pessoal conseguiu comer, daquele jeito mesmo, pouco depois da meia-noite.

Na manhã seguinte, os homens ainda estavam bem cansados e insatisfeitos com a noite anterior. A situação não melhorou, pois a partida foi adiada uma hora em virtude de um alerta de bomba. Então, quando finalmente começaram a reunir o comboio, um caminhão ficou agarrado no portão da propriedade, atrasando ainda mais a partida.

A *Mona Lisa* e o restante do comboio passaram todo aquele dia e o seguinte movimentando-se lentamente no sentido sul. As delicadas colinas do Loire ficaram para trás e um terreno mais acidentado estendia-se adiante. As encostas íngremes de platôs altos e as curvas fechadas das estradas de montanhas sobrecarregavam os veículos pesados e requeriam numerosas paradas para permitir que motores superaquecidos esfriassem e para conferirem as correias que seguravam as inestimáveis cargas. Em um determinado momento, perceberam que os caixotes em cima de um caminhão quase caíam para a frente

em todas as curvas da estrada e que algumas das correias que tinham sido colocadas apressadamente estavam quase totalmente desgastadas devido ao atrito de tanto que sacolejavam – uma preocupação especial por se tratar do caminhão que carregava a *Mona Lisa*. Não havia material extra com o qual providenciar novas amarras na carga, a única coisa que o líder do comboio podia fazer era solicitar aos motoristas que diminuíssem a velocidade e reduzissem a marcha em todas as descidas. Quando chegaram à parada daquela noite, ele conseguiu mais correias para a manhã seguinte.

No total, a viagem levou três longos e exaustivos dias. O comboio com a *Mona Lisa* finalmente chegou a Loc-Dieu às 17 horas do dia 6 de junho. No dia seguinte, os funcionários descarregaram os nove caminhões e, em 8 de junho, às 4 horas da manhã, os caminhões vazios retornaram ao Loire para pegar o próximo carregamento de obras de arte.

O cronograma cuidadosamente orquestrado havia começado a desmoronar bem no início de sua execução. O primeiro comboio tinha quase perdido a data crítica da partida depois que um operário ficou seriamente ferido ao colocar no caminhão uma empilhadeira que seria levada a outro depósito, o que resultou no desvio de doze homens de suas tarefas para carregar os caminhões manualmente. Assim que o comboio iniciou a viagem, começou a sofrer terrivelmente com as condições da estrada, problemas mecânicos e as consequências das embalagens feitas às pressas. Os atrasos eram inquietantes porque a pressão para fiscalizar as evacuações tornavam-se mais urgentes a cada dia em razão da aproximação dos alemães. No dia 5 de junho, aceleraram a evacuação de La Pelice após chegarem à conclusão de que o local estava particularmente em risco, uma decisão justificada pouco depois, quando bombas atingiram o terreno do castelo. No dia 8 de junho, chegou a notícia de que os alemães haviam atravessado o Sena, aumentando ainda mais a urgência da operação. A situação se complicou em 10 de junho, quando a Itália declarou guerra à França. Por razões de segurança, vários motoristas de caminhão italianos tiveram que ser substituídos, apesar da extrema escassez de motoristas. Além disso, os temores em relação à segurança das pinturas de origem italiana e das obras que representavam Napoleão eram cada vez maiores.

O ritmo da evacuação também foi retardado pelo agrupamento desordenado de caminhões velhos, metade deles a gasolina, a outra metade, lenta e a diesel. A

disparidade tornava impossível manter um comboio movimentando-se em velocidade constante, gerando lacunas grandes entre veículos e permitindo que outros automóveis em fuga se emaranhassem no comboio. Colocar os lentos veículos a diesel na frente só serviu para superaquecer os veículos à gasolina no fim da fila, fazendo os freios falharem e necessitarem de paradas frequentes para reparos.

No dia 11 de junho, uma estranha e densa nuvem de fumaça preta pairou baixo na cidade de Paris, ocultando o brilhante céu azul. Alguns pensaram que era uma tática do inimigo para mascarar sua entrada, outros acharam que as autoridades da cidade tinham feito uma cortina de fumaça para ajudar os moradores a fugirem sem serem vistos. Outros ainda imaginaram que o governo francês havia feito aquilo para que pudessem eles mesmos fugir sem serem vistos. Na verdade, era a fumaça do fogo que as autoridades francesas tinham ateado no dia anterior para eliminar depósitos de petróleo nos arredores da cidade e impedir que caíssem nas mãos do inimigo. Agnès Humbert, uma historiadora de arte do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, atravessou a fuligem naquele dia até chegar ao Louvre, pois Jaujard tinha convocado funcionários dos museus da área de Paris sob seu comando para acompanhar um último comboio a caminho do Loire com mais livros das bibliotecas dos museus, material de arquivos e outros itens, além de objetos de uso pessoal dos funcionários. Apesar da fuligem, Humbert disse: Paris nunca estivera tão bonita. Ela escreveu em seu diário, pela manhã:

A Praça do Carrossel aparenta estar pronta para um espetáculo de flores. Fito-a da sala do diretor dos Museus Nacionais, onde estamos com tudo reunido, de malas na mão. Conversamos em voz baixa, como se em presença da morte. M. Jaujard aproxima-se de um grupo por vez, muito calmo e controlado. Eu o ouço dizer: “Gostaria que meus amigos judeus partissem primeiro”. Os caminhões estão no pátio. Tomamos nossos lugares nos veículos, a convite do diretor, que usa a mesma serena cordialidade, a mesma atenção a cada detalhe, o mesmo sorriso encorajador a cada um de nós ao nos entregar as ordens de evacuação [...] Com espíritos elevados e mentes quase em paz, deixamos Paris na direção do Chambord.

Os veículos partiram na direção do Loire quando a fuligem foi levada por um vento forte, deixando para trás um iluminado dia ensolarado. No mesmo dia, o segundo comboio saiu do Loire a caminho da Abadia de Loc-Dieu com cinco caminhões abarrotados de arte e a escolta de dois veículos e um caminhão com gasolina extra.

No início da manhã do dia 14 de junho, um terceiro comboio saiu do Loire. A administração do museu achou que provavelmente aquele seria o último que conseguiriam tirar dali, já que tinham acabado de receber a notícia de que as pontes do Loire seriam explodidas em breve com o intuito de desacelerar o avanço dos alemães. O comboio incluía cinco caminhões, um com combustível extra e os outros carregados de obras de arte, inclusive uma carreta cenográfica carregando o *Casamento em Caná* e as três grandes pinturas enroladas que representavam Napoleão. *Caná* tinha sido rápida e torpemente enrolada e, na pressa desesperada para pôr o comboio na estrada com o inimigo a apenas cinquenta quilômetros de distância, algumas das obras de arte tinham sido colocadas nos caminhões sem embalagem alguma. Também entre os tesouros a bordo estava o frágil croqui de Da Vinci em giz sobre papel representando Isabella d'Este, o qual, como a *Mona Lisa*, viajava em seu próprio caixote particular. A custódia da obra foi designada ao melhor motorista do comboio, Madame Eugny, com instruções para não deixar Isabella sozinha em momento algum do dia ou da noite.

O comboio levou quase doze horas para percorrer aproximados 200 quilômetros até o local da parada da noite, Chambord, já que as estradas tinham ficado tão abarrotadas de refugiados que eram praticamente intransitáveis. Entre seis e dez milhões de pessoas da Bélgica, dos Países Baixos e do norte da França tinham abandonado suas casas, inclusive metade da população de Paris e seus arredores. E estavam congestionando os mesmos percursos usados pelos caminhões. A parte mais lotada eram as estradas no sentido sul do Loire, congestionadas com “carros, vans, caminhões e carroças puxadas por cavalos e movendo-se lentamente, com pilhas de mobília, colchões, ferramentas agrícolas, animais de estimação, gaiolas de passarinhos... Cadáveres de cavalos e carros abandonados por falta de combustível espalhavam-se pelas laterais das vias”. O escritor e piloto Saint-Exupéry escreveu que do céu as estradas tinham multidões tão densas em câmera-lenta que pareciam melaço escorrendo, e era como se uma “bota enorme tivesse esmagado um formigueiro no norte e as formigas estivessem indo embora”. Às vezes, aviões italianos voando baixo e *stukas* – bombardeiros de mergulho alemães – esvaziavam metralhadoras na população em fuga.

Um tempo depois, o progresso perdeu velocidade graças a correntes que a polícia havia esticado atravessando certas estradas para retardar o inimigo. Os caminhões menores do comboio podiam passar debaixo das correntes, mas não as carretas cenográficas. Então uma roda da carreta sobrecarregada caiu em uma vala na lateral da estrada. Foi uma questão de pura sorte dois caminhões robustos aparecerem pouco depois para colocar o veículo de 12 metros de comprimento e sua carga inestimável de volta na estrada.

Na sexta-feira, dia 15 de junho, o comboio partiu para Valençay, arrastando-se pelas quase intransitáveis estradas enquanto aviões alemães sobrevoavam. Em um determinado momento, o para-choque do carro de Mazauric agarrou em outro veículo do comboio. Eles poderiam ter ficado destruídos no entrevero se alguém não houvesse chegado rápido para socorrê-los. À noite, o comboio chegou a Valençay, cujo centro equestre tinha sido transformado em um enorme abrigo para mais de 2 mil refugiados a caminho do sul. O castelo propriamente dito estava lotado, não apenas com as obras de arte, mas também com funcionários do depósito e refugiados. Uma cena de aparente insanidade – e um momento de literal insanidade – ocorreu quando um grupo de refugiados composto por pacientes de um manicômio e seu motorista de jaleco branco chegou ao local. Um curador do Louvre expressou sua preocupação ao motorista sobre permitir que ficassem em meio aos tesouros do Louvre. “Não há nada a temer”, respondeu o motorista – “os lunáticos perigosos já fugiram”.

Os integrantes do comboio improvisaram lugares para dormir nessa noite, mas o sono desassossegado foi interrompido pelo som alto da explosão de uma bomba ali perto. Na manhã seguinte, saíram de Valençay e continuaram no sentido sul. As estradas tornaram-se mais íngremes, porém mais vazias também. Aviões inimigos escassearam, e, em vez das turbas aterrorizadas da região mais ao norte, eles passavam de vez em quando por pessoas fazendo piquenique próximo às barragens e aproveitando o dia de verão como se não houvesse nada de errado. Passaram a noite seguinte em catres na sala de aula de uma escola de ensino fundamental, com *Isabella d’Este*, de Da Vinci, repousando entre Mazauric e Madame Eugny. No início da noite de 16 de junho, com os caminhões que se movimentavam morro acima dando claros sinais de fadiga, o comboio chegou em segurança à isolada Abadia de Loc-Dieu.

No fim da tarde do dia anterior, Bazin tinha deixado o Louvigny com um funcionário do Louvre e dois guardas em uma corrida contra o tempo para atravessar o Loire levando um último carregamento com 37 pinturas desembaladas e cinco caixotes, antes de os franceses destruïrem as pontes. O motorista do veículo de escolta tinha se recusado a ir, então Bazin assumiu a direção apesar de seu joelho ainda não estar recuperado. Ele havia presumido que as estradas estariam vazias porque a noite estava caindo, porém uma coluna de tanques franceses bloqueava a estrada, e o comandante vociferou para que saísse do caminho. Após conferir os documentos de Bazin e escutar suas explicações, ele disse ao curador e aos outros para se espremerem entre dois tanques e pegarem a primeira estrada à direita. Mas o caminho que o comandante indicou era de terra, e eles se viram no meio de um campo no escuro. Acabaram conseguindo voltar para a estrada, guiados por um incêndio que queimava no horizonte.

O grupo finalmente atravessou o rio em Saumur às 6 horas da manhã seguinte, logo antes de o trânsito ser impedido para a preparação da explosão da ponte. Eles seguiram em frente até aproximadamente meio-dia, quando a embreagem do caminhão estourou, parando o pequeno comboio durante dois dias. Mais à frente, outro problema de embreagem os imobilizou novamente. Chegaram à Loc-Dieu às 15 horas da quinta-feira, dia 20 de junho, depois de levarem quase cinco dias para percorrerem os 480 quilômetros desde Chambord.

A essa altura, bombas tinham caído em Louvigny e no terreno do recém-abandonado depósito de La Pelice. Elas haviam caído a centenas de metros do depósito ainda em atividade em Courtalain, onde tropas alemãs já estavam acampadas. As tropas também exigiram entrar no castelo, onde abriram alguns estojos à força, inclusive um com uma etiqueta que tinha os tentadores dizeres “várias pinturas antigas”. Dentro dela, encontraram apenas pratos de porcelana. Em pouco mais de duas semanas, sob condições que deterioravam constantemente, os funcionários do Louvre e soldados franceses tinham cumprido a extraordinária tarefa de embalar, carregar os caminhões e transportar 3.120 das 3.691 pinturas do Louvre e incalculáveis milhares de outras obras de arte e antiguidades. Também tinham levado funcionários, seus pertences e enormes quantidades de suprimentos. Milagrosamente, escaparam de assaltos, acidentes na estrada, metralhadoras e bombas inimigas no caminho. Os tesouros

estavam salvos de possíveis bombardeios em Paris e no Vale do Loire. Agora restava saber se ficariam a salvo dos alemães.

ONZE

DERROCADA

No dia 13 de junho de 1940, enquanto as coleções evacuadas do Louvre seguiam para o sul e os alemães estavam a poucos quilômetros de Paris, os generais franceses Pierre Hering e Henri Dentz informaram aos moradores da cidade que Paris havia sido declarada cidade aberta e que não seria defendida. Naquela noite, apenas algumas horas antes das tropas alemãs chegarem, Jacques Jaujard deixou o Louvre e partiu para Chambord. Ele queria representar formalmente os Museus Nacionais diante dos alemães, após a inevitável chegada deles, e tentar obter garantias de proteção para os museus nacionais e os depósitos.

No mesmo dia, o escritor e crítico de teatro francês Paul Léautaud escreveu em seu diário que tinha feito uma longa caminhada pelas ruas vazias de Paris. “Não havia um único guarda de serviço no Louvre”, anotou ele. “Era possível atear-lhe fogo sem problema.” Léautaud não sabia que Jaujard havia pensado no que podia acontecer no palácio deserto se não houvesse nenhuma autoridade francesa ali quando os alemães chegassem. Antecipando-se a isso, Jaujard já tinha providenciado alguém para ficar dentro do prédio: Gabriel Rouchès, curador da coleção de desenhos do Louvre e fluente em alemão. Durante a noite do dia 13 de junho, sozinho no vasto museu vazio, com exceção de um único guarda que o tinha acompanhado até Paris, Rouchès ligou para Chambord e assegurou calmamente que ainda estava tudo bem.



| Rue de Rivoli, com o Louvre ao fundo.

No entanto, Paris continuaria bem apenas por mais algumas horas. Pouco depois das 3 horas da manhã, o primeiro alemão foi visto em uma moto na Place Voltaire (mais tarde renomeada Léon Blum) no 11º distrito. Ao amanhecer, soldados alemães em caminhões e tanques adentraram uma cidade silenciosa e amplamente vazia, colocando em prática sem demora o plano que haviam desenvolvido muito tempo antes. Alto-falantes montados em veículos anunciavam que a população deveria ficar em casa durante 48 horas e que qualquer ato de hostilidade, agressão ou sabotagem seria punido com morte. Ao meio-dia, bandeiras nazistas flamulavam ao longo da parte da Rue de Rivoli que se estendia no sentido oeste a partir do Louvre até a Place de la Concorde, enquanto as tropas confiscavam o quartel-general da marinha francesa e todos os hotéis luxuosos da Rue de Rivoli e das ruas vizinhas. Essa área com várias quadras abrigava a maior concentração de instalações do comando nazista em toda Paris e hospedaria com muito luxo grande parte dos milhares de militares e pessoal civil alemães que em breve inundariam a cidade. À noite, os primeiros integrantes da Gestapo acomodaram-se no Hôtel du Louvre, logo após a saída da Rue de Rivoli, a uma quadra do museu.

A arte do Louvre não correu risco nesse dia. Quando os passos das botas alemãs ecoaram nas calçadas em frente ao museu, seus tesouros estavam bem

guardados e pelo menos momentaneamente a salvo.

O governo francês tinha deixado a cidade vários dias antes, e seus integrantes ficaram primeiro no Vale do Loire, depois em quartéis temporários da cidade de Bordeaux. Durante dias, debateram sobre render-se ou continuar a lutar. Em meio aos presentes, encontravam-se o primeiro-ministro Paul Reynaud e Henri-Philippe Pétain, de 84 anos, o recém-designado vice-primeiro-ministro que havia sido condecorado com o título de marechal em 1918, um reconhecimento a suas excepcionais conquistas como general durante a Primeira Guerra Mundial. Reynaud era a favor de permanecer com a defesa, enquanto Pétain queria um armistício com a Alemanha. Também presente em parte das deliberações estava o general de brigada Charles de Gaulle, que apenas uma semana antes havia sido designado subsecretário de estado da Defesa Nacional e colocado a cargo da coordenação com a Inglaterra.

No dia 16 de junho, enquanto De Gaulle – que estava do lado de Reynaud – encontrava-se em uma rápida viagem de emergência a Londres, Reynaud renunciou após se dar conta de que estava em menor número comparado aos líderes a favor do armistício. Pétain rapidamente assumiu o lugar dele. Quando De Gaulle retornou e soube da notícia, ficou estarrecido. Partiu na manhã seguinte para Londres e não voltaria à França até 1944. No dia da partida de De Gaulle, Pétain fez uma transmissão via rádio ao país dizendo que era necessário acabar com o combate e naquela noite ordenou às tropas francesas que parassem de lutar em qualquer comunidade com mais de 20 mil pessoas. No dia seguinte, De Gaulle acomodou-se em um estúdio da BBC que não tinha mais ninguém a não ser um locutor britânico. De uniforme militar completo e botas reluzentes, De Gaulle proferiu na transmissão de seu famoso “Apelo de 18 de Junho”, convocando o povo francês a resistir. Inicialmente, poucas pessoas deram atenção à convocação do desconhecidíssimo soldado. Na próxima vez em que recolocasse os pés no solo francês em junho de 1944, seria um nome muito conhecido, e a ativa Resistência contaria com centenas de milhares de pessoas.

No dia 22 de junho de 1940, o governo de Pétain assinou um armistício com a Alemanha que entrou em vigor dois dias depois. Um armistício com a Itália seria firmado em breve. Ninguém acreditava que a França tinha caído tão depressa e a um custo tão alto. Em menos de sete semanas entre a entrada da Alemanha na França e a assinatura do armistício, 84 mil soldados tinham morrido, 120 mil

estavam feridos e 1,5 milhão foram feitos prisioneiros. Pétain declarou 25 de junho um dia de luto. A queda da França seria acertadamente nomeada de *le débâcle* (“a derrocada”).

Sob os termos do armistício, a França foi dividida em duas zonas, uma governada pelos alemães e a outra, pelo governo de Pétain, apelidado de “Vichy”, mesmo nome da cidade em que ficava a sede do governo. Ela foi chamada de “zona livre”, embora muitas das medidas que o governo de Vichy tomaria seriam mais severas do que as dos nazistas. A zona ocupada pelos alemães incluía em linhas gerais a metade norte do país mais uma área oeste que se afunilava até um ponto em que seguia para o sul na direção da fronteira com a Espanha. O formato não era por acaso: ele dava aos alemães o controle das costas do Canal da Mancha e do Atlântico, a maioria das grandes cidades da França e algumas das mais ricas terras agrícolas. A zona “livre” incluía a maioria das partes mais pobres, acidentadas e menos populosas do país. Sob o armistício, a Alemanha também anexou a Alsácia e a Lorena; ambas faziam fronteira com a Alemanha e eram, havia muito tempo, motivo de disputas entre os dois países. O armistício franco-italiano assinado vários dias depois anexava à Itália várias pequenas áreas bem no sudeste da França.

Alguns dos depósitos do Louvre ficavam na zona livre, inclusive Saint-Blancard, Loc-Dieu – o novo depósito principal de pinturas, com exceção daquelas muito grandes – e, por muito pouco, Valençay, apenas 14 quilômetros ao sul da linha de demarcação. No entanto, como durante as evacuações de junho não foi possível levar tudo para o sul, alguns dos depósitos do Louvre ficaram dentro da zona ocupada, inclusive Courtalain, Souches, Cheverny e vários outros que guardavam itens de museus diferentes e coleções particulares. Chambord, o maior depósito de todos, também estava na zona ocupada.

Os Museus Nacionais tinham guardado seus tesouros artísticos em castelos para protegê-los de bombardeios, não para escondê-los dos alemães, embora tivessem tentado chamar a menor atenção possível para as localizações dos depósitos. Porém, ainda que as autoridades dos museus tivessem desejado manter as localizações secretas, o esforço teria sido em vão: dias após os alemães terem ocupado Paris, as forças armadas alemãs já tinham reunido vários relatórios com os depósitos que haviam descoberto e traçado planos para sua “proteção”. De onde a informação sobre a localização dos depósitos saiu?



| Soldado alemão armado, de serviço no castelo de Chambord, 1940.

Os alemães podem ter ficado sabendo de Chambord pela simples leitura dos jornais de 1939. Além disso, imediatamente após sua chegada a Paris, tinham passado um pente-fino nos arquivos do governo francês, que continham cópias de relatórios detalhados de muitos dos planos de ação para a evacuação. Quando os alemães chegaram à cidade, uma de suas primeiras paradas foi o próprio

Louvre. Eles perambularam pela construção cavernosa com as botas ecoando nos antigos degraus de pedra, perplexos com o fato de o museu ter sido esvaziado. Ali, também obtiveram informações. Nem Gabriel Rouchès nem o guarda de serviço – os dois homens que foram enviados de Chambord para vigiar o museu – estiveram em posição de reter informações diante das metralhadoras alemãs.

No dia 19 de junho – cinco dias antes de o armistício entrar em vigor – tropas nazistas chegaram ao Chambord. Jacques Jaujard encontrava-se lá para recebê-los. “Você é, *monsieur le directeur*”, disseram eles, “o primeiro funcionário público sênior francês que encontramos trabalhando”.

As forças armadas alemãs imediatamente posicionaram soldados em Chambord e nos outros depósitos da zona ocupada. Fizeram isso para proteger as coleções e evitar que fossem danificadas, como estabelecido na Convenção de Haia, ou para vigiá-las de perto por interesses próprios? A resposta parecia estar em um comunicado oficial de Wilhelm Keitel, marechal alemão e chefe do Comando Supremo das forças armadas alemãs, emitido no dia 30 de junho, para o comandante de Paris. Emitido meros oito dias após o armistício, ele continha a ordem de Hitler para se custodiar obras de arte e antiguidades valiosas de coleções particulares “sobretudo pertencentes a judeus” – além de “os tesouros artísticos de propriedade do Estado francês”. Parecia que a Alemanha estava prestes a se apoderar de toda a herança artística da França.

CONFIDENCIAL 30/6/1940

PARA O COMANDANTE DE PARIS, GENERAL VON BOCKELBERG, PARIS.

O FÜHRER, DE ACORDO COM A APRESENTAÇÃO DO MINISTRO DO EXTERIOR DO REICH, ORDENOU A SALVAGUARDA PELO PODER DE OCUPAÇÃO – ALÉM DOS TESOUROS ARTÍSTICOS DE PROPRIEDADE DO ESTADO FRANCÊS – DOS OBJETOS DE ARTE E DAS ANTIGUIDADES DE PROPRIEDADE PARTICULAR, PRINCIPALMENTE DE JUDEUS, DE MODO QUE NÃO SEJAM ROUBADOS OU ESCONDIDOS. O EX-PROPRIETÁRIO FRANCÊS CONSTARÁ DO REGISTRO. ESTA AÇÃO NÃO TEM A INTENÇÃO DE SER UMA

EXPROPRIAÇÃO, MAS SIM UMA TRANSFERÊNCIA PARA A NOSSA CUSTÓDIA
COMO CAUÇÃO PARA AS NEGOCIAÇÕES DE PAZ.

EMBAIXADOR ABETZ FOI INFORMADO PELO MINISTRO DE RELAÇÕES
EXTERIORES DO REICH.

COMANDANTE EM EXERCÍCIO DO WEHRMACHT.

ASSINADO: KEITEL

Comunicado de Keitel a Von Bockelberg, 30 de junho de 1940.

INVASORES COM OLHAR PARA A ARTE

Os delírios de Adolf Hitler eram numerosos e extremos. Entre outras coisas, ele acreditava ser um profeta, um homem destinado à grandeza pela “Providência divina”, e o criador de um império glorioso que reinaria durante mais mil anos. Sua megalomania também estendia-se a suas opiniões sobre arte. “Durante toda a vida quis ser um grande artista da pintura a óleo”, disse ele em uma entrevista de 1939. “Assim que tiver consumado o meu plano para a Alemanha, devo ocupar-me de minhas pinturas...” Sinto que possuo na alma o necessário para me tornar um dos grandes artistas desta época e que futuros historiadores se lembrarão de mim não graças ao que fiz pela Alemanha, mas graças à minha arte.” Na realidade, Hitler tentou entrar para a Academia de Belas-Artes de Viena duas vezes, mas foi reprovado e, embora se considerasse um conhecedor de arte, julgava o trabalho de artistas de Chagall a Cezanne e de Gauguin a Van Gogh lixo “degenerado”. Parte de sua visão para o “Reich de Mil Anos” era um gigantesco centro cultural que planejava para a cidade de sua infância, Linz, na Áustria. A glória suprema do centro seria o colossal Führermuseum, o mais espetacular museu de todos os tempos. Para abastecer o museu dos sonhos que planejava, compraria certas peças, mas outros itens ele esperava receber como contribuição, já que fazia parte da cultura do partido nazista dar presentes, um importante ritual para se ganhar status e se comprar favores. Ele também estava bem contente com a melhora de suas coleções por

meio dos espólios de guerra, e as obras-primas do Louvre ocupavam um lugar bem alto na sua lista de desejos.

Embora Hitler não tivesse o menor receio de violar muitas das cláusulas da Convenção de Haia – que proibia o confisco –, ele sabia que um roubo descarado das coleções do Louvre criaria um enorme protesto internacional. Se necessário fosse, ele planejava exigir tudo que quisesse como reparação de guerra após sua vitória final. Contudo, isso iria requerer que aguardasse um tratado de paz, em vez de um armistício, portanto, assim que as forças armadas ocuparam a França, experimentou uma nova estratégia. A ordem que deu no dia 30 de junho de 1940 para a transferência das coleções nacionais francesas para “salvaguardá-las” tinha cuidadosamente evitado a palavra “confiscar”.

O Führer tinha baseado sua ordem em um relatório do ministro do Exterior, Joachim von Ribbentrop. Joseph Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler e rival do ministro do Exterior, disse mais tarde que Ribbentrop tinha comprado o “von” de seu nome, se casado por dinheiro e enganado a todos para tornar-se oficial. De fato, Ribbentrop, homem de olhos gelados, havia comprado o “von”, sua esposa era rica e, tivesse ele enganado ou não as pessoas para entrar no poder, ele o usaria para enriquecer as coleções de arte tanto de Hitler quanto a sua própria – incluindo nela, pelo menos temporariamente, uma das obras-primas do século XVIII do Louvre.

A ordem do marechal Keitel do dia 30 de junho em nome de Hitler foi retransmitida pelo braço direito de Ribbentrop, Otto Abetz, que em breve seria embaixador na França. Abetz, um charmoso homem alto de olhos azuis, professor de Arte em uma escola feminina, tinha morado na França com a esposa francesa antes da guerra. No final de 1934, ficou a cargo da nova agência francesa de Ribbentrop, responsável pelas relações exteriores, e com parte da elite social da Paris pré-guerra, e por isso participava de festas noturnas com Coco Chanel e outros badalados colegas. Em julho de 1939, o governo francês o tinha expulsado por atividade subversiva. Menos de 24 horas após os alemães marcharem Paris adentro no mês de junho seguinte, Abetz, contentíssimo, estava de volta e se autoproclamando embaixador na França, embora fosse receber essa designação apenas em agosto. Consagrado por Ribbentrop como homem de ligação com o novo governo de Vichy, Abetz instalou-se na suntuosa embaixada alemã na Rue de Lille, na Rive Gauche, a passos do Sena e do Jardim das

Tulherias. Quase imediatamente, começou a botar para fora suas garras de saqueador de obras de arte.

Um dia após a ordem das forças armadas emitida em 30 de junho para “salvaguardar” os objetos de arte pertencentes a judeus e ao Estado, o próprio Abetz emitiu uma nova ordem convocando explicitamente o “confisco”, um escandaloso desprezo à Convenção de Haia. A ordem também estendia a determinação anterior de “salvaguarda” para obras de arte de propriedade de qualquer museu municipal. Então partiu para a ação. No dia 6 de junho, Abetz deu início a uma gigantesca operação de três dias nas casas e galerias de proeminentes colecionadores de arte e levou uma fortuna em pinturas, esculturas e outros itens para um anexo na embaixada alemã.

Restava às autoridades dos museus franceses segurar a ansiedade e se perguntar se as coleções públicas seriam as próximas, especialmente a partir do dia 28 de junho, quando as forças armadas alemãs já tinham instruído Jaujard a devolver as obras de arte e antiguidades das coleções do Estado para Paris. No entanto, queriam que acreditassem que o propósito era a reabertura do Louvre, parte do esforço alemão para dar a impressão de que a vida cultural de Paris estava voltando ao normal. De 29 de junho a 3 de julho, os representantes de Abetz passaram um pente-fino nos depósitos nas zonas ocupadas e especificaram o número de caixotes em cada local que seriam devolvidos a Paris. Disseram que não se inspecionariam os depósitos na zona livre “por enquanto”, deixando claro que as obras de arte e antiguidades nessa área não estavam fora de seu alcance. Elas pertenciam ao Estado – e o Estado francês estava nas mãos do marechal Pétain, que não demorou a revelar sua intenção de colaborar com os alemães.

Jaujard não podia, de forma categórica, opor-se à exigência alemã. Em vez disso, usou uma estratégia que empregaria várias vezes ao longo da guerra: postergar. Enquanto dava instruções à sua equipe, em anuência respeitosa à ordem para devolver todos os itens evacuados, também continuava mostrando às autoridades que a retirada das obras de arte as havia protegido dos bombardeios e que a ameaça ainda existia. A Alemanha estava lutando com a Inglaterra, dizia ele, e aviões faziam voos baixos acima do Louvre diariamente. Além disso, ainda havia metralhadoras posicionadas no telhado do Hôtel de Crillon, que ficava logo acima na Rue de Rivoli e, em todo caso, argumentava ele, simplesmente não havia caminhões suficientes no momento para levar tudo de volta. “Não

podemos simplesmente esperar?”, perguntava ele. No dia 10 de junho, os alemães, de forma hesitante, concordaram em postergar, apesar de que, menos de duas semanas depois, começariam a pressionar novamente para que as obras retornassem.

Enquanto isso, um silêncio inquietante reinava em respeito à ordem de confisco de Abetz. Apesar da exigência militar alemã para reabrir o Louvre, autoridades do museu sabiam que o que Abetz almejava era fazer negócios, como comprovavam as batidas nas galerias pertencentes a judeus. Porém, após três dias, as batidas tinham parado inexplicavelmente. Os franceses não tinham como saber que a polícia secreta alemã havia, momentaneamente, se recusado a continuar as batidas ao tomar conhecimento de que Abetz não tinha obtido aprovação adequada das forças armadas.

No dia 15 de julho, o general alemão Alfred von Vollard-Bockelberg, comandante militar de Paris, emitiu uma ordem contradizendo diretamente a ordem de confisco de Abetz. Ela entrou em vigor imediatamente e proibia, “com o intuito de evitar qualquer roubo ou estrago”, o transporte de qualquer forma de arte de sua localização atual sem autorização por escrito de um comandante militar do alto escalão da administração das forças armadas na França. A nova ordem não foi uma tentativa desprovida de malícia para evitar o confisco da arte francesa, em vez disso, Bockelberg queria mais orientação sobre o que confiscar. Também queria deixar claro para Abetz que as decisões sobre a arte francesa seriam tomadas pelos militares, não pela embaixada alemã. Esse foi um dos primeiros exemplos da generalizada batalha interna nazista por área de atuação, uma prática vigorosamente encorajada por Hitler. Fazer indivíduos competirem entre si os estimulava, acreditava ele. A estratégia paranoica do Führer de dividir e conquistar também buscava criar animosidade em meio às várias facções de sua administração, desencorajando-as a juntar forças e ganhar muito poder. Os primeiros meses da ocupação alemã, com papéis não definidos, geraram um ambiente propício para várias e conflitantes tentativas de confisco das coleções francesas.

A ordem de 15 de julho que proibia a remoção de obras de arte sem permissão não demorou a se mostrar problemática para a administração do Louvre, uma vez que se aplicava até ao transporte com propósitos de conservação. Jaujard inspecionou as câmaras subterrâneas no Banco da França que continham os

frágeis pastéis, entre eles *Madame de Pompadour*, de Boucher, e sete obras de Degas. Apesar de tê-las encontrado com danos causados pela umidade devido a um problema no sistema de ar-condicionado do banco, passaram-se quase três semanas até ele obter a permissão alemã para remover algumas delas, e com a condição de que Jaujard garantisse que permaneceriam no Louvre e “sempre disponíveis”. A permissão alemã para a retirada do restante só chegaria em novembro.

Enquanto o espectro do iminente confisco pairava no ar e os alemães novamente indicavam que queriam as obras de arte do Louvre de volta a Paris, os franceses tiveram que brigar contra outra cláusula da ordem proibitiva de 15 de julho: proprietários de qualquer item ou arte transportável de valor superior a 100 mil francos eram obrigados a declará-los às autoridades alemãs até o dia 15 de agosto, informando inclusive o nome e o endereço do dono, uma descrição exata de cada item e sua localização. Autoridades do museu não sabiam se os museus nacionais estavam sujeitos à ordem ou se outra ordem contraditória estava por vir. E qual era o propósito de uma lista como aquela?, questionaram-se. Era sensato temer que tal inventário pudesse ser usado simplesmente como um mapa para os alemães confiscá-las com mais eficiência.

Os temores eram justificáveis. Hitler queria as melhores peças do Louvre e possuía listas de desejos adicionais. Em 1939, tinha enviado vários pesquisadores em uma missão secreta com o objetivo de vasculhar bibliotecas e museus franceses para identificar obras saqueadas por Napoleão desde 1794. Em meados de 1940, encarregou mais um aspirante a saqueador nazista, o ministro da Propaganda do Reich, Joseph Goebbels, da tarefa de organizar a missão inicial de identificação de todas as obras de arte e objetos de importância histórica de “origem alemã” que tinham sido obtidos em algum momento desde o ano de 1500 “sem o consenso alemão ou com base em atos jurídicos dúbios”. Na cabeça de Hitler, “origem alemã” incluía não apenas itens criados ou de propriedade de alguém dentro do grande império alemão, mas também aqueles criados com o suposto estilo alemão. E na cabeça dele, entre obras obtidas de forma ilegal ou duvidosa, encontravam-se aquelas transferidas por meio de tratados que terminaram com as guerras napoleônicas e a Primeira Guerra Mundial.

Para providenciar a lista, Goebbels, por sua vez, encarregou uma equipe liderada por Otto Kümmel, diretor dos Museus Estatais de Berlim e nazista comprometido. Kümmel liderou a nova missão secreta para identificar quaisquer desses itens “alemães” localizados na França. Ele e seus homens trabalharam sobretudo na Biblioteca Nacional francesa, investigando catálogos de vendas e museus e as gazetas semanais do Hôtel Drouot, a mais prestigiosa casa de leilões de Paris. O relatório de Kümmel, com sua narrativa de palavras fortes, era contra a França e listava cerca de 1.800 obras de propriedade francesa, 350 delas em museus e locais públicos. No primeiro esboço do relatório, 75 itens foram listados como situados no Louvre, inclusive duas obras de Rembrandt, duas de Rubens e nove de Dürer.

Quando julho transformou-se em agosto, os depósitos do Louvre estavam preparando inventários para propósitos administrativos enquanto se perguntavam o que os alemães fariam em seguida. De fato, as várias facções alemãs estavam separadamente esquematizando como poderiam obter a arte francesa. Quando Kümmel e sua equipe finalizaram suas listas e as enviaram a Goebbels, Ribbentrop e Abetz tramavam como contornar a ordem militar que proibia o transporte das obras de arte. Para ajudar a própria causa, Ribbentrop forneceu a Abetz a ajuda de um assistente, Eberhard von Künsberg, um veterano alemão em batidas de grande escala em arquivos e museus na Polônia e major na polícia militar secreta. No início de agosto, Abetz tinha identificado/mirado 1.500 itens que deveriam ser retirados do Chambord e levados para a Alemanha, então deu ordem a Künsberg para confiscá-los, dizendo-lhe para não envolver as forças armadas. Mas o confisco não seria tão fácil quanto gostariam, já que outro alemão, e um bem diferente, tinha acabado de entrar no jogo: o conde Franz von Wolff Metternich.

Responsável pela conservação de monumentos alemães, renomado acadêmico da arte e da arquitetura renascentista e professor de Conservação na Universidade de Bonn, Wolff Metternich tinha sido designado em maio de 1940 chefe da Kunstschutz, agência militar alemã com o propósito de proteger a arte e os monumentos em certos territórios ocupados, embora seu verdadeiro propósito fosse preservar tais obras para o império vislumbrado por Hitler. Ironicamente, Wolff Metternich era descendente de um diplomata austríaco do século XIX que havia desempenhado um papel na negociação da devolução da arte saqueada por

Napoleão. O Wolff Metternich anterior tinha sido um mestre da política ardilosa e notório galanteador, mas seu descendente do século XX, eterno francófilo, era um homem de princípios rígidos.

Wolff Metternich foi transferido no início de agosto. Uma de suas primeiras reuniões foi com Kümmel, que lhe informou do projeto de repatriar obras de arte alemãs. Wolff Metternich mais tarde disse que ele, também, teria gostado de ver “as obras de arte que no passado adornavam as igrejas e os museus alemães retornarem à Alemanha”. Entretanto, acreditava que era responsabilidade sua respeitar a Convenção de Haia à risca e desejava que a repatriação pudesse, no final das contas, ser alcançada legalmente.

Jaujard e Wolff Metternich encontraram-se pela primeira vez na primeira semana de agosto, dois homens com moral e objetivos similares. Wolff Metternich concordou com uma postergação definitiva das exigências de devolução de todas as obras de arte a Paris. Também disse que a ordem do dia 15 de julho de fornecimento de inventários detalhados não se aplicava aos Museus Nacionais, apesar de esse ter sido um alívio de curta duração: Ribbentrop e Abetz queriam a arte das coleções francesas e não estavam dispostos a desistir.



| Conde Franz von Wolff Metternich em seu escritório no Hôtel Majestic de Paris.

No dia após Abetz ter dado a ordem a Künsberg para confiscar 1.500 itens em Chambord, Wolff Metternich tomou conhecimento do plano e contou ao alto comando militar, que respondeu com uma nova ordem, impedindo qualquer confisco sem o consentimento de Hitler. Mas isso não foi suficiente para impedir Abetz: em uma reunião secreta no dia 12 de agosto, ele e Otto Kümmel

confabularam uma nova trama, alegando que um grande número de objetos evacuados para Chambord – não apenas itens “roubados” da Alemanha – deveria retornar a Paris porque havia sido embalado e armazenado inadequadamente. Na realidade, Abetz queria simplesmente forçar a volta deles a Paris, onde achava que seria mais fácil selecionar itens e despachá-los para a Alemanha. Quando Wolff Metternich tomou conhecimento da “necessidade” do retorno de itens a Paris, tentou retardar o plano, dizendo que solicitaria um inventário ao diretor do Louvre. Falou ainda que concordava com o plano de Künsberg, porém apenas se lhe apresentassem uma ordem por escrito do comandante supremo do exército alemão e se os itens estivessem realmente em risco. Ele havia anulado o blefe deles, pois somente uma inspeção resolveria o impasse.

A inspeção do Chambord no dia 15 de agosto teve uma participação significativa. Wolff Metternich compareceu com vários assistentes. Künsberg e seus homens também estavam presentes, além de vários especialistas dos museus estaduais de Berlim, enviados por Ribbentrop. Pierre Schommer, chefe do depósito, observou o pessoal conduzir uma verificação cuidadosa e chegar à conclusão de que todos os itens que conferiram tinham sido embalados meticulosamente e armazenados de forma impecável. Ironicamente, descobriu-se que os itens encontrados na embaixada alemã haviam sido guardados de forma inadequada.

Ainda assim, Abetz não estava pronto para desistir. Ele disse que, logo que recebesse os inventários franceses, escolheria entre 20 e 25 obras de arte com valor excepcional e as levaria para Paris, com ou sem permissão militar. Quando as forças armadas souberam de seu plano, emitiram outra ordem, proibindo quaisquer transportes daquele tipo. A única coisa que Abetz podia fazer era exigir os inventários. E ele exigiu. Wolff Metternich tinha retransmitido a solicitação do inventário para Jaujard, mas, após dias sem que as listas chegassem, Abetz enviou sua equipe atrás delas. Nos depósitos do castelo de Sourches, um agente confiscou listas incompletas. No Chambord, um agente arrancou listas inacabadas das mãos dos funcionários e ameaçou abrir os caixotes à força. Isso serviu apenas para atrasar a confecção das listas, que foram, enfim, enviadas à embaixada alemã no final de agosto.

Quando Abetz finalmente se deu conta de que era improvável que Hitler lhe fornecesse o apoio militar necessário para que pusesse as mãos em parte das

coleções do Estado francês, voltou sua atenção para a pilhagem dos bens dos judeus, orquestrando uma nova e gigantesca rodada de confisco dos principais colecionadores no final de agosto, com duração de quatro dias. Mandou itens selecionados para Ribbentrop e enviou o restante para a embaixada alemã, onde continuava a entreter a alta sociedade de Paris e os nazistas do alto escalão em *salons* agora decorados com pinturas roubadas de apartamentos da família Rothschild. Durante os eventos de gala, havia fartura de champanhe, orquestras tocavam ao vivo e as janelas da embaixada resplandeciam luminosas contra o noturno apagão parisiense.

Abetz podia até ocupar um alto posto na escala social, mas sua estrela como saqueador de arte tinha decaído. Alfred Rosenberg, por outro lado, estava em ascensão. Em janeiro de 1940, Hitler autorizou Rosenberg, o virulento teórico radical antissemita, anticomunista e antimacônico do partido nazista, a abrir um instituto de pesquisa para investigar oponentes da ideologia nazista. Em julho, quando Hitler lhe deu poderes para confiscar manuscritos e livros franceses em apoio à sua missão, Rosenberg fez isso sob os auspícios de uma agência operacional criada havia pouco tempo, a Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (Força-Tarefa do Líder Nazista Rosenberg, ou ERR). No início de setembro, Hitler também deu autorização a Rosenberg – e o apoio militar que não havia fornecido a Abetz – para confiscar todas as artes judaicas “sem dono”, referindo-se a itens deixados para trás por judeus que haviam fugido do país entre 20 de maio e 30 de junho sem permissão oficial e, ao fazerem-no, haviam abandonado sua cidadania francesa em virtude de uma lei promulgada em julho pelo colaboracionista governo francês.

Dias após sua nomeação, Rosenberg procurou a colaboração de Hermann Göring, o segundo na cadeia de comando das forças armadas alemãs e chefe da força aérea, que ofereceu a utilização de trens e guardas da Luftwaffe, e outros tipos de assistência para confisco, seleção e transporte. Ainda que Hitler já tivesse autorizado apoio militar para a operação de Rosenberg, o acordo com Göring lhe deu ainda mais garantia de que conseguiria a ajuda que Abetz não havia conquistado. Por sua vez, o acordo deu a Göring uma forma não apenas de entrar na operação de pilhagem de Hitler, mas também de obter acesso àquilo que era saqueado, e assim escolher em primeira mão o que queria para sua

própria coleção. Sua estratégia seria de um sucesso estarrecedor: depois de Hitler, Göring foi de longe o segundo maior saqueador nazista.

Quando Rosenberg foi encarregado de controlar as operações de pilhagem, o fruto dos confiscos anteriores de Abetz, que abarrotavam a embaixada alemã, ficou aos seus cuidados. Para onde poderia levar tudo aquilo, e onde poderia armazenar o resultado de pilhagens futuras? O Louvre lhe pareceu ideal.

ABADIA DE LOC-DIEU

No ano 1123, não distante de uma estrada romana antiga na região de Midi-Pyrénées, no centro-sul da França, um pequeno grupo de monges cistercienses drenou parcialmente uma pequena área pantanosa em uma escura e densa floresta com o intuito de abrir espaço para uma abadia nova. O pessoal da região chamava a área de *Locus Diaboli* – O Lugar do Diabo – devido aos rituais sangrentos que aconteceram ali muito tempo antes, executados por integrantes de cultos druidas, e por causa dos ladrões e assassinos que mais tarde passaram a se esconder na floresta. Os monges santificaram o terreno ao renomearem-no *Locus Dei*, O Lugar de Deus. Por fim, ele acabou sendo chamado simplesmente de Loc-Dieu. Mais tarde, os monges drenaram boa parte do resto do pântano ao redor da abadia devido à crença de que os vapores que ascendiam dele durante o calor dos verões faziam os habitantes da abadia adoecerem. Quando a equipe do Louvre chegou no verão de 1940, a névoa pantanosa ainda erguia-se do lago e pendia no ar.

Boa parte da estrutura foi reconstruída após ter sido incendiada pelos ingleses em 1409. Durante a Revolução Francesa, o imóvel foi confiscado como propriedade nacional e depois vendido a proprietários particulares, que transformaram parte da estrutura em residência. Em 1940, quando milhares de pinturas chegaram, a ex-abadia ainda estava nas mãos da mesma família, embora morassem ali apenas ocasionalmente, pois haviam se mudado para uma de suas

outras residências vizinhas, com o objetivo de permitir que os Museus Nacionais usassem a propriedade.



| Abadia de Loc-Dieu, 1940.

A Abadia de Loc-Dieu fica logo ao sul das colinas acidentadas e do alto platô do departamento francês de Aveyron, 13 quilômetros a nordeste de Toulouse, colado no minúsculo vilarejo de Martiel, 10 quilômetros a sudoeste da cidadezinha de Villefranche-de-Rouergue. Lucie Mazauric e o outro funcionário do Louvre no terceiro grande comboio que partiu do Loire tinham quase terminado a jornada de aproximadamente 500 quilômetros quando escutaram os primeiros boatos de um armistício iminente. Ouvindo o rádio nas primeiras noites que passaram na abadia, escutaram o cessar-fogo de Pétain. A quantidade de vítimas da guerra subiu rapidamente para 1,5 milhão de homens, e os funcionários aguardavam ansiosamente por notícias de seus filhos e maridos. Eles se sentiam, disse Mazauric, como fugitivos medievais de uma cidade infestada pela praga.

Uma recompensa, por menor que fosse, eram os alojamentos em que dormiam, muito melhores do que os de Chambord e dos locais próximos a ele. Os ex-claustros da abadia tinham, muito tempo antes, sido reformados para a criação de dezenas de belos e confortáveis quartos. Todos possuíam camas com dossel e em estilo medieval. Entretanto, com um efetivo de 250 pessoas, inclusive várias dezenas de guardas e numerosos membros das famílias, a quantidade de quartos

na abadia era insuficiente para todos, por isso encontraram mais hospedagem em muitos vilarejos vizinhos.



| Obras de arte no gramado do castelo de Sourches.

Algumas das obras de arte estavam armazenadas em vários anexos da propriedade com marcas de giz verde nas portas, dando uma pista do que se encontrava dentro. Mas a maior parte das artes foi para a enorme nave da capela. Os espaços imponentes e as fortes estruturas abobadadas da abadia antiga pareciam o lugar perfeito para armazenar com segurança as obras de arte. Os curadores ainda não sabiam que, a partir do momento em que chegaram, a abadia começou a representar um sério risco para as obras de arte, um risco que não tinha nada a ver com aqueles impostos pelos invasores alemães.

Jacques Jaujard tinha solicitado aos funcionários de cada depósito que providenciassem um inventário daquilo que estavam guardando. Porém, com mais de 3.100 pinturas na Loc-Dieu – 85% do total de pinturas evacuadas do Louvre –, e muitas delas ainda nos caixotes da frenética evacuação de junho, não se tratava de uma tarefa fácil nem rápida. Até mesmo uma simples contagem de caixotes era difícil. Certa manhã, Mazauric e um colega subiram em meio à emaranhada massa de caixotes tentando contá-los, mas chegavam a um total diferente todas as vezes. Os itens dentro deles representavam um desafio ainda maior, já que muitos caixotes continham um labirinto de compartimentos separando as várias obras de arte em seu interior. Além disso, cada pintura

estava embalada individualmente com papel e presa no lugar com peças de fibra para evitar movimentação excessiva. Remover cada pintura de tudo que as envolvia para fazer o inventário exigia muito tempo, e as pilhas enormes do material de embalagem que era retirado retardavam o processo. Em dias ensolarados, os funcionários abriam certos caixotes do lado de fora, assim como o pessoal de outros depósitos, pois o ar fresco e a luz beneficiavam tanto os curadores quanto as obras de arte.

A vida cotidiana podia ser calma na abadia isolada, mas a equipe não estava a salvo do horrendo espectro do antissemitismo que crescia a passos largos sob as regras do governo de Vichy. O curador judeu Charles Sterling não estava sendo bem-sucedido em sua tentativa de arranjar um país para o qual pudesse fugir. Philippe Stern, curador do Museu Guimet, que também tinha algumas obras na Loc-Dieu, era outra pessoa que procurava um lugar aonde ir.

Enquanto a batalha por território de atuação dos alemães em relação às obras de arte se desdobrava, outra parecia prestes a eclodir. No dia 15 de julho – um dia após a ordem alemã que requisitou a declaração de toda arte com valor acima de 100 mil francos –, a Universidade de Roma publicou um artigo exigindo que a França devolvesse todas as obras de arte “pilhadas” da Itália por Napoleão, mesmo que todas as obras ainda nas mãos dos franceses permanecessem ali legalmente, como estabelecido nos tratados que haviam posto fim às guerras napoleônicas. O artigo também exigia a devolução de todas as obras de Ticiano e Da Vinci – inclusive da *Mona Lisa* –, adquiridas legalmente pelo Louvre muito antes de Napoleão. Seria extraordinariamente fácil devolvê-las, afirmava o artigo, tendo em vista que os franceses já os haviam embalado cuidadosamente. A administração de artes francesa ficou preocupada com a possibilidade de o próprio governo italiano fazer uma exigência similar. Também estavam preocupados com os documentos de proveniência das obras em questão, já que estavam armazenados na zona ocupada, no Chambord, onde os alemães podiam facilmente retê-los e torná-los inacessíveis em caso de reivindicações italianas. No dia 22 de julho, Lucie Mazauric recebeu ordens secretas para obter os documentos de proveniência no Chambord e levá-los de volta a Loc-Dieu.



| Lucie Mazauric na época em que era estudante.

A simples organização da viagem foi um desafio, já que ela precisava de um *ausweis* – autorização de viagem oficial alemã – para passar entre as duas zonas. Os funcionários da Loc-Dieu não podiam retornar às suas casas em Paris nem visitar amigos ou familiares ao norte da linha de demarcação sem esse documento. Igualmente, Jaujard, cujo escritório ficava em Paris, precisava de um para visitar os depósitos nas zonas desocupadas. Também necessitavam de permissão para qualquer viagem entre as duas zonas, inclusive para a transferência de obras de arte por motivo de conservação. Assim que Mazauric pôs as mãos no *ausweis*, partiu para o norte. Perto da fronteira, perguntou a alguns franceses o que devia esperar dos alemães na barreira. “Isso depende de

quanta cerveja eles receberam durante o dia”, responderam seus compatriotas. Naquele dia, os guardas alemães foram educados o bastante, mas ela se sentiu humilhada por precisar de uma autorização com carimbo alemão para viajar por seu próprio país.

Já em Chambord, Mazauric localizou facilmente os documentos, mas percebeu que eram tão extensos que os alemães com certeza os veriam – e provavelmente confiscariam – quando atravessasse a fronteira novamente. Desobedecendo as ordens que tinha recebido, decidiu que a única solução segura era copiar as informações mais importantes e deixar os originais em Chambord. Durante dois dias e noites, ela labutou sem dormir, escrevendo de uma forma que seria difícil para outros decifrarem e também de maneira suficientemente concisa para que pudesse colocar as anotações em suas bagagens de forma que ninguém as notasse. Assim que terminou, espalhou os originais em meio a outros arquivos, prestando muita atenção nos locais em que os escondia. Ela estava confiante de que até mesmo um especialista que porventura se deparasse com eles precisaria de meses para reorganizar tudo de forma a dar algum semblante de ordem para a documentação.

Enquanto os funcionários aguardavam para ver o que aconteceria com a exigência alemã de confecção de listas e de devolução de obras de arte a Paris – e uma possível exigência italiana por certas obras de arte –, ocupavam-se com suas tarefas: testar o precioso equipamento contra incêndio e vigiar as obras de arte sob seus cuidados.

Em agosto, curadores abriram o caixote da *Mona Lisa* e inspecionaram a pintura, que aparentava estar em bom estado, embora tenham ficado preocupados com duas cunhas dentro do caixote que poderiam empenar a obra. Os curadores também perceberam que os ácaros tinham atacado o estofamento de veludo do caixote. Eles esfregaram e escovaram o veludo, deixaram-no tomar ar e retiraram as cunhas; em seguida, embalaram a pintura com material novo, envolveram-na com papel especial e selaram hermeticamente para manter os parasitas do lado de fora.



| Funcionários fazendo exercício de simulação de incêndio na Loc-Dieu, 1940.

As pinturas do Louvre tinham chegado a Loc-Dieu no início de um verão bonito e quente. O clima era um deleite para os olhos, mas, bem no início de sua estadia, Germain Bazin tinha notado que o local parecia úmido – um sério risco para as pinturas – e disse que precisariam tomar providências em meados de agosto para que as obras ficassem em segurança durante o inverno. Uma análise subsequente feita por um arquiteto do governo concluiu que havia várias fontes de umidade, inclusive o clima da área, o solo impermeável, a localização da abadia no fundo de uma bacia rasa de terra, e o fato de que ela tinha sido construída diretamente sobre o solo, sem porão ou suspensão. E, é claro, havia a própria água, apenas uma pequena parte dela ainda visível em forma de lago. Bazin conversou com o pessoal da região, e lhe disseram aquilo que os monges já sabiam: a abadia tinha sido construída em um pântano. Isso era fácil de se confirmar, bastava cavar alguns buracos rasos que a água aparecia.

A essa altura, uma pintura em particular já tinha recebido cuidado especial. Quando tiveram a impressão de que a umidade tinha aumentado na capela em que a *Mona Lisa* estava armazenada, ela foi levada para o quarto de Mazauric e seu marido, André Chamson, o cômodo mais ensolarado do lugar. Mesmo

quando a pintura ficava em seu estojo especial, “Nós a vigiávamos”, disse Chamson, “como teríamos feito com uma criança doente”. Mazauric mal se atrevia a caminhar por ali, disse ela, por temor de agitar o ar.

Novas avaliações com higrômetro confirmaram o que os curadores já sabiam. No início de agosto, alguns dos medidores atingiram a encharcada marca de 95%, elevando os temores de que as pinturas já estivessem danificadas. No início de setembro, especialistas apresentaram suas possíveis soluções a Jaujard: instalar aquecimento suficiente para secar a umidade ou levar as pinturas para outro lugar. Fizeram uma cuidadosa análise do processo e dos custos de se instalar um sistema de aquecimento no local, e os obstáculos para se implementar essa solução eram muitos. Não se tratava apenas de aquecer as áreas em que as pinturas estavam armazenadas, todas as dependências do castelo precisariam de aquecimento moderno para remover os perigos de incêndio que as lareiras individuais apresentavam. Em meio aos muitos problemas de se colocar em prática um projeto de tal magnitude, havia a necessidade de se contratar uma firma especializada em instalações elétricas, todas localizadas – e agora, para quaisquer propósitos práticos, presas – na zona ocupada.

Em meados de setembro, autoridades do museu decidiram retirar as pinturas dali. Dos vários locais sugeridos, escolheram o Museu Ingres, na cidade de Montauban, que oferecia uma série de vantagens. Localizado apenas 59 quilômetros a sudoeste da Abadia de Loc-Dieu, a viagem não seria longa. Além disso, o novo local era espaçoso, por ser em área urbana, proveria hospedagem suficiente para os guardas e os funcionários, e havia um corpo de bombeiros próximo. Jaujard expressava apenas uma preocupação em relação ao local: ele ficava empoleirado acima das margens do Rio Tarn. Disseram-lhe que o rio tinha causado muitas enchentes em anos anteriores. Quando garantiram-lhe que o museu era alto o bastante para evitar enchentes do rio, ele deu sinal verde para que transportassem as pinturas. Mas uma enchente diferente no local quase arruinaria as pinturas da mesma maneira.

QUATORZE

VALENÇAY

Para os funcionários da administração dos Museus Nacionais bem como para todos na França, as realidades da guerra eram inquietantes. Os funcionários que escolheram seguir a arte tiveram que lidar com um ambiente novo e desconhecido e, em muitos casos, com o isolamento da família e dos amigos em Paris. Após o armistício, curadores – acostumados com a atmosfera intelectual geralmente independente e refinada de seu trabalho – também tiveram que se adaptar a procedimentos cuidadosamente prescritos para agir de acordo com regras nazistas e do governo de Vichy, e para proteger a arte sob seus cuidados. Às vezes, seguir essas ordens não era fácil. Durante as evacuações de junho de 1940, Jaujard visitou Valençay quando a caminho do sul, para dar uma conferida no transporte das obras de arte. Na ocasião, vários funcionários sêniores do museu ou estavam lotados em Valençay ou de passagem por lá. Jaujard reuniu os funcionários do museu em frente ao castelo, de onde conseguiam escutar o barulho das massas de refugiados e ver veados amedrontados – pois não eram acostumados com o barulho nem com toda aquela atividade – correndo em meio aos arbustos, tudo no mesmo local onde, não muito tempo antes, o duque dava as boas-vindas aos convidados para seus serões. Quando Jaujard estava dando instruções, um dos funcionários estressados declarou: “Somos acadêmicos, não soldados”. Jaujard respondeu: “Acima de tudo, são todos cidadãos; não se esqueçam disso”.

O castelo hospedava o duque e sua família, bem como muitos dos curadores, assistentes, guardas e suas famílias. Também estava abarrotado até a borda de objetos de arte, uma proeza nada fácil de se executar, dado que o castelo tinha cem cômodos. Objetos de arte inestimáveis, tais como as joias da coroa, o cetro de Carlos V e o relicário do braço de Carlos Magno, estavam escondidos no cofre de parede do castelo. Havia caixotes empilhados no porão e em quase todos os outros lugares do castelo, inclusive nos *salons* formais.

Algumas das obras mais importantes do Louvre não estavam no castelo propriamente dito. *Escravos*, de Michelangelo, a *Vênus de Milo* e *Vitória de Samotrácia* – cujo caixote imenso exibia um buraco feito pelo curador do Departamento Antiguidades Gregas e Romanas para que pudesse verificar suas condições e para “visitar a deusa em cativeiro” – encontravam-se entre alguns dos itens guardados em um anexo externo.

Objetos de arte e as grandes antiguidades gregas e romanas não eram as únicas coleções do Louvre em Valençay, o castelo também abrigava as gravuras do museu, coleções de arte asiática e obras das coleções Edmond de Rothschild, que tinham sido doadas ao Louvre vários anos antes da guerra. Também havia itens do Museu de Artes Decorativas e de outros museus nacionais franceses.

No dia 23 de junho, soldados alemães chegaram ao castelo perguntando sobre as coleções. Dois dias depois, o armistício entrou em vigor, colocando Valençay bem no limite da zona livre. Isso não impediu que soldados alemães chegassem no mesmo dia, pedindo para ver as obras de arte. Disseram a eles que aquilo era impossível porque estava tudo nos caixotes. E a designação da zona livre também não impediu oficiais da polícia secreta alemã de chegarem no dia seguinte, exigindo ver os caixotes armazenados no *salon*. Entretanto, nenhum outro interesse nas coleções foi expressado na época e as obras pareciam estar seguras.

Mas segurança para a arte não significava segurança para os curadores: no segundo semestre de 1940, tanto o chefe do depósito, Carle Dreyfus, quanto seu assistente, Jean Cassou, foram mandados embora do castelo. Cassou foi despedido devido a uma lei Vichy de julho que deu ao governo carta-branca para, durante um curto período, demitir qualquer funcionário público. Ele tornou-se alvo devido ao seu manifesto posicionamento antifascista. Já o acontecido com Dreyfus foi diferente, a primeira lei antisemita decretada pelo

governo de Vichy no dia 3 de outubro removeu muitos direitos dos judeus, inclusive o de ter praticamente qualquer emprego público. Quando a lei – mais severa inclusive do que as promulgadas na época pelos nazistas na zona ocupada – entrou em vigor, o duque de Valençay disse a Dreyfus para deixar o castelo. Ele se mudou para um hotel ali perto durante um tempo; mais tarde foi se esconder no interior do país, perto de Valençay, onde receberia ajuda secretamente durante a guerra de seu sucessor no castelo, Gérard Van der Kemp.

Logo antes de a guerra ser declarada em setembro de 1939, Van der Kemp vinha se dedicando a catalogar a coleção Edmond de Rothschild do Louvre. Ele foi então convocado para o serviço militar e acabou tornando-se prisioneiro dos alemães na Normandia. No dia 30 de julho de 1940, ele fugiu, percorreu centenas de quilômetros a pé, apesar de um ferimento na perna, e chegou a Valençay, onde a coleção Rothschild estava abrigada.

Quando Dreyfus foi expulso do castelo em outubro de 1940, Van der Kemp – com apenas 27 anos na época – ficou responsável por algumas das heranças artísticas mais importantes do país, apesar de seu cargo não ter sido oficializado até o início de 1941. A designação como oficial deu-lhe não apenas orgulho, também permitiu que ele e a esposa se mudassem do cômodo simples com teto baixo de frente para o estábulo que tinham recebido anteriormente. Suas novas e prestigiosas instalações no andar superior do pavilhão central do castelo tinham mais espaço, mais luz e eram mais arejadas.

A vida no castelo para o novo curador-chefe foi quase um sonho no início, ele disse mais tarde. Por Valençay estar na zona livre, os ocupantes do castelo ficavam, em muitos aspectos, relativamente isolados da guerra. Van der Kemp tinha que supervisionar a segurança e a preservação das obras de arte, mas, fora isso, era livre para viver como um aristocrata rural. O duque de Valençay, com quem Van der Kemp se daria bem até o final da guerra, assumiu a responsabilidade de expor o jovem ao mundo da cultura da alta classe, o que Van der Kemp mais tarde afirmou que lhe serviria por toda a vida, particularmente dada sua posterior ascensão a curador-chefe de Versalhes. Van der Kemp descreveu o duque como distinto, extremamente elegante e dedicado com a esposa e os amigos. Ele também o descreveu como “um homem do século passado, que se ocupava principalmente de seus cavalos”, exercitando-os

diariamente na vizinha Floresta de Gâtines, alheio à Resistência que acabaria massivamente presente em meio àquelas mesmas árvores.

Toda manhã Van der Kemp cavalgava por aquelas “imensas florestas silenciosas cheias de bestas selvagens”, ele lembraria mais tarde. “Eu lia muitíssimo. Também caçava. Tolhido do resto do mundo, senhor de tesouros extraordinários, vivia como um grande lorde do século XVII, mas também tinha perfeita ciência de que vivia o final de uma civilização”. E quando os alemães irrompessem violentamente no castelo em um período posterior da guerra, o prensassem na parede, lhe apontassem as metralhadoras e anunciassem que estavam prestes a atirar, ele também teria a perfeita ciência de que aquele poderia ser o fim de sua vida.

QUINZE

PARIS

Na noite de 22 de junho de 1940, A França e a Alemanha nazista assinaram o armistício em um vagão de trem na clareira de uma floresta próxima da cidade francesa de Compiègne, onde Joana d’Arc tinha sido capturada em 1430. Hitler exigiu que o local fosse aquele, pois era o mesmo vagão e a mesma floresta nos quais os alemães haviam, em 1918, assinado o armistício reconhecendo a rendição do país no final da Primeira Guerra Mundial.

Em meados do primeiro semestre de 1940, Hitler tinha dito a seu escultor favorito, Arno Breker, que entraria em Paris não com generais, mas com seus artistas, e foi o que fez. Doze horas após ter assinado a documentação do armistício em Compiègne, Hitler fez sua primeira e única viagem a Paris, acompanhado por Breker e dois de seus arquitetos favoritos, Albert Speer e Hermann Geisler, mais uma trupe de dignitários nazistas. O secreto e vertiginoso affair de três horas começou ao raiar do dia. Na Opéra Garnier, Hitler exclamou que aquele era o teatro mais bonito do mundo. Na tumba de Napoleão dentro do Palácio Les Invalides, ele tirou o quepe, curvou-se e observou um momento em silêncio.

Como turistas normais, o grupo parou para tirar uma foto com a Torre Eiffel ao fundo. A caravana passou diante da fileira de bandeiras nazistas flamulando nos edifícios confiscados ao longo da Rue de Rivoli e deram a volta no Louvre com

Hitler expressando sua admiração pelo design e pelas longas perspectivas da construção. Quando a caravana passou pela lateral mais a leste do palácio – a fachada da Colunata – Hitler exclamou: “Não hesitaria em categorizar esta grandiosa construção como uma das mais brilhantes da arquitetura”. Às 9 horas da manhã, ele estava a caminho da Alemanha.

Pouco depois, Hitler desempenhou um papel quase involuntário no impedimento do uso do Louvre para funções políticas. Os termos do armistício com a Alemanha determinavam que o governo francês podia ter sede em qualquer lugar, inclusive em Paris e, apesar de os líderes governamentais terem inicialmente fugido para Bordeaux e depois para Vichy, uma cidade montanhosa na zona livre, sua intenção original era retornar ou para Paris ou para a vizinha Versalhes. Um dos conselheiros de Pétain argumentou contra Versalhes, enfatizando que era um símbolo da monarquia e do governo chefiado por Thiers durante o período da Comuna, contra os quais os cidadãos haviam se revoltado. O conselheiro, então, recomendou outra opção: o Louvre, enfatizando que era o museu perfeito, “o único que o povo francês conhece” e “o palácio urbano mais majestoso no mundo”. O conselheiro escreveu que o povo francês respeitaria Pétain se escolhesse ficar “simplesmente” no Louvre, em vez de em Versalhes e que o povo sentiria que ele estava “próximo a eles, em casa com eles”. Além disso, o conselheiro argumentou – enfatizando que não se tratava de uma questão pequena – que a presença de Pétain no Louvre protegeria os tesouros do patrimônio francês contra “certos apetites que haviam começado a se manifestar”, uma referência à pilhagem que já havia começado. Em dezembro de 1940, Hitler pôs um fim a qualquer plano francês de retornar o governo tanto para o Louvre quanto para Versalhes. Primeiro, prolongou as negociações, depois, transgredindo o acordado no armistício, anunciou que o governo não podia retornar para qualquer lugar dentro da zona ocupada, pois ela era uma “área de operações”.

Quando os alemães se instalaram em Paris, parisienses que passavam pelo Jardim das Tulherias no amanhecer ou no entardecer viam a troca da guarda alemã no principal posto do comando militar do outro lado da rua. Dentro dos jardins, visitantes viam soldados alemães fazendo ordem unida, manejando armas e praticando a marcha do passo de ganso. Nos domingos, transeuntes ouviam a música dos concertos das bandas militares.

O Louvre também era uma colmeia de atividade – apesar do fato de a maioria das coleções não estar lá –, já que o prédio também servia de sede administrativa para todo o sistema nacional de museus. Outras atividades do Louvre também continuavam em andamento. Curadores prosseguiram cuidando da arte e das antiguidades que haviam sido abrigadas no local e especialistas executavam atividades de restauração e preservação. Em relação aos itens evacuados, parte desse trabalho podia ser feita nos depósitos, porém outras tarefas precisavam acontecer em Paris. Além disso, continuavam dando prosseguimento ao ativo programa de aquisições e às aulas na École du Louvre.

Também foi dentro do Louvre que Jaujard manteve sua sede principal, apesar de que ao longo da guerra ele faria inúmeras viagens para evacuar depósitos, efetuar inspeções e se reunir com os funcionários. No decorrer da guerra, emitiria literalmente uma montanha de memorandos e cartas e faria ligações telefônicas intermináveis de seu escritório, durante sua batalha para salvar a arte do país – e a arte de judeus franceses –, enquanto simultaneamente cedia a incontáveis ordens alemãs e do governo de Vichy e atendia a solicitações dos curadores de todos os tipos, de combustível para aquecimento dos depósitos a sapatos para os guardas.

Fora do escritório de Jaujard, o Louvre era um grande e sujo canteiro de obras, já que uma das primeiras atividades no museu colocadas em prática pela Ocupação foi um grande projeto de reforma que tinha sido planejado e autorizado vários anos antes. Entre seus maiores objetivos, estavam a instalação de novos sistemas elétricos, de aquecimento, de iluminação e de proteção contra incêndio e roubo, bem como de elevadores e janelas em algumas áreas, além de reformas em galerias importantes. Tudo isso fazia parte da grande reorganização para melhor expor a arte que algum dia retornaria. O projeto se estenderia ao longo da guerra, criando um gigantesco canteiro de obras cheio de pedreiros, estucadores, carpinteiros, eletricitistas, pintores e instaladores de mármore, além de artistas desempregados contratados para ajudar. Com um espírito auspicioso, tinha sido decidido que dariam prosseguimento ao projeto apesar da guerra, a fim de se evitar atraso na reabertura do Louvre quando ela acabasse e as obras de arte pudessem retornar. Uma inesperada vantagem causada pela evacuação foi que a ausência das coleções tornou a condução das enormes reformas bem mais fácil.



Reabertura do Louvre, segundo semestre de 1940. Jacques Jaujard na primeira fila, à esquerda do homem de sobretudo, Wolff Metternich à direita, fazendo o discurso.

Apesar do trabalho de construção em andamento, os alemães ordenaram que o Louvre fosse parcialmente reaberto no final de setembro de 1940. Os museus Carnavalet e Cernuschi tinham sido reabertos várias semanas antes, bem como o Museu de l'Orangerie, um dos dois pequenos edifícios logo à esquerda do Louvre, no final do Jardim das Tulherias, onde as *Ninfeias*, de Monet permaneciam expostas, juntamente com uma retrospectiva sobre Monet e Rodin.

Para marcar a reabertura do Louvre, os alemães orquestraram uma cerimônia formal no dia 29 de setembro de 1940, à qual estiveram presentes vários oficiais militares, curadores do Louvre e outros representantes franceses. O chefe da Kunstschutz, Wolff Metternich, fez o discurso inaugural direcionado aos alemães presentes. Ele mais tarde disse que aquela foi uma oportunidade para “proclamar publicamente os princípios e os objetivos” da comissão alemã para proteger as obras de arte e fazer “uma vibrante conclamação em prol da responsabilidade deles em mantê-las seguras”. Também disse que era uma ocasião de muita satisfação para ele. Os curadores dos Museus Nacionais, não no mesmo clima de celebração, estavam todos de preto.

O museu abriu para o público vários dias depois. As galerias das pinturas estavam fechadas, já que não havia um único quadro exposto, pois a grande maioria havia sido retirada e o restante estava embalado. Um número limitado de salas no térreo exibia algumas esculturas e antiguidades que tinham ficado para trás por serem grandes, pesadas, frágeis ou desimportantes demais para serem transportadas. Em outro ato de resistência passiva de Jaujard, apenas os itens que tinham permanecido em seus lugares nas galerias, previamente protegidos por armações de madeira e sacos de areia, estavam em exposição, ele não tinha levado para os andares superiores uma única peça que havia sido levada para os porões por segurança. Além disso, algumas esculturas em exposição – inclusive a *Vênus de Milo* – eram apenas reproduções em gesso.

O museu ficava aberto cinco horas às terças, quintas e sábados e duas horas aos domingos. A entrada era gratuita para alemães e custava um franco para a grande maioria das pessoas, com exceção de estudantes e artistas. Muitos dos visitantes eram soldados alemães e havia placas em alemão solicitando que não tocassem nas obras de arte. Visitas guiadas em alemão eram organizadas e “guias com sotaques guturais escoltavam bandos de soldados perplexos” diante das obras em exposição. Os soldados alemães sentiam-se privilegiados, os franceses, o contrário. Após uma visita ao museu no final de dezembro de 1943 com seu filho pequeno, a pintora Jacqueline Gaussen-Salmon escreveria em seu diário: “Que tristeza vê-lo assim, o antigo Louvre da nossa infância! Pedestais vazios, mais vazios ainda que no ano passado. Eretos como estão, parecem uma floresta decapitada. Aqui e ali, moldes de gesso solitários erguem-se do deserto e de dentro de portas fechadas”.

Um alemão, no entanto, não se importava que o Louvre estivesse muito vazio, o museu ainda continha a peça que ele mais queria ver. No início de novembro de 1940, Hermann Göring exigiu uma visita secreta para, em particular, ver uma de suas obras favoritas: a estátua do século XVI, em madeira policromada e tamanho natural, da Santa Maria Madalena, esculpida por Gregor Erhart. A obra, escultura de uma mulher nua com madeixas exuberantes escorrendo até o meio das coxas, representa a lenda segundo a qual a santa vivia sozinha em uma caverna vestida apenas pelo cabelo. Chamada na época de *Bela alemã*, o Louvre tinha comprado a peça em 1902 no mercado aberto de arte alemão.

Durante a preparação para a visita de Göring em 5 de novembro, os funcionários limpavam detritos do prédio no pátio pelo qual o veículo dele entraria e lavaram a escada. Com o intuito de tampar os andaimes e providenciar um fundo adequado para a estátua, fecharam as venezianas do cômodo a ser usado para a exposição particular e puseram cortinas de veludo bege nas janelas. A *Bela alemã* foi colocada em uma base e iluminada suavemente pelo candeeiro do cômodo e dois pequenos refletores. Autoridades do museu postergaram duas horas a abertura do museu ao público para o caso de Göring querer ir com privacidade a outras áreas do museu, tendo em vista a ênfase que ele havia dado ao caráter secreto de sua visita.

Göring foi acompanhado pelo embaixador Abetz e um auxiliar de campo, Hermann Bunjes, que oficialmente trabalhava para a Kunstschutz, e outros dois representantes do Louvre. Enquanto o curador do departamento de esculturas, Marcel Aubert, discursava sobre a *Bela alemã*, Göring fitava a estátua, acariciando-a com as mãos gordas, como relatou Aubert mais tarde, e depois comentou que ele ficou particularmente interessado na estátua desde que havia adquirido uma madona atribuída ao mesmo artista. Walter Hofer, curador da coleção pessoal de Göring, diria mais tarde que a estátua “se adequava particularmente ao gosto dele [Göring], por ser tanto alemã quanto nua”. Independentemente das razões pelas quais o militar alemão cobiçava a *Bela alemã*, o fato era que ele não se esquecia dela. Ele a visitaria novamente no primeiro semestre do ano seguinte, já decidido que, de uma forma ou de outra, daria um jeito de tomá-la.



Santa Maria Madalena ("Bela alemã") (por volta de 1515-1520).
Louvre, Ala Denon, piso baixo do térreo.

Quando Göring visitou o Louvre naquele dia, já havia começado a pôr as mãos nas artes confiscadas dos judeus e em outros itens que haviam ficado sob controle da ERR, chefiada por Alfred Rosenberg. No mês anterior, quando Hitler deu a Rosenberg apoio militar para roubar a arte, ele rapidamente procurou um

lugar para o qual transferir os itens confiscados por Abetz que ainda estavam na embaixada alemã. O local novo também deveria ser espaçoso o bastante para abrigar os frutos da pilhagem em grande escala. No dia 4 de outubro de 1940, Hermann Bunjes abordou o Louvre pedindo espaço no palácio.

Bunjes era um jovem historiador de arte que, como Wolff Metternich, lecionou na Universidade de Bonn. Falava inglês fluentemente e era familiarizado com o Louvre, pois havia sido aluno de Marcel Aubert na École du Louvre. Muito em breve, Wolff Metternich ficaria desapontado ao descobrir que Bunjes era aliado de Göring. Mais tarde, Bunjes trabalharia diretamente para Göring. Quando Bunjes pediu espaço ao Louvre, disse que precisava dele para armazenar itens confiscados das coleções de Edouard de Rothschild. Jaujard, na esperança de encontrar uma forma de manter as obras na França, concordou em ceder três cômodos no térreo da ala oeste do Cour Carrée, em uma área outrora ocupada pelo Departamento de Antiguidades do Oriente Próximo, e lacrou as duas pontas. Um tempo depois, os alemães requisitariam mais vários cômodos. Com acesso direto – e discreto – pelo pátio, o local era perfeito para os propósitos alemães. Eles obscureceram as janelas com madeira, e os caixotes começaram a chegar no domingo de manhã, dia 6 de outubro, o que continuou a acontecer esporadicamente ao longo do mês. Ao contrário da declaração de Bunjes, os itens não eram aqueles pertencentes a Edouard de Rothschild, mas entre eles incluíam-se itens de outros membros da família Rothschild e do colecionador Alphonse Kann.

Menos de três semanas depois, quando os cômodos da ERR no Louvre já estavam abarrotados com 150 caixotes de pinturas, mobília, tapetes, estátuas e outros itens, além de centenas de outras obras desembaladas, os alemães solicitaram ainda mais espaço. Dessa vez, quiseram o pequeno Museu do Jeu de Paume, localizado 650 metros a oeste do Louvre no canto noroeste do Jardim das Tulherias. O espaço adicional era perfeito. Sua localização isolada oferecia privacidade em relação aos transeuntes e ele podia ser facilmente monitorado a partir da sede militar alemã no Hôtel de Crillon, do outro lado da rua. Jaujard aceitou a solicitação alemã com uma condição: que a França pudesse providenciar um inventário independente dos itens levados para o local. Os alemães estavam muito satisfeitos com a privacidade do novo local e com a

rápida acomodação providenciada por Jaujard, que também ficou satisfeito com o acordo, pois tinha acabado de plantar um espião entre eles.

MONTAUBAN, 1941

Há quem diga que a cidade de Montauban, localizada no topo de uma colina, 50 quilômetros ao norte de Toulouse, foi originalmente chamada de *Mons Albinus* – montanha branca – pelos romanos graças a suas encostas prateadas cobertas de salgueiros. Outros dizem que os antigos habitantes nomearam a cidade devido aos salgueiros, que eles chamavam de albas. A cidade moderna foi fundada em 1144 pelo conde de Toulouse, que construiu um castelo em um aterro com vista para o Rio Tarn. Como era comum na França, um novo castelo foi construído duzentos anos depois, durante a Guerra dos Cem Anos, nas ruínas do primeiro, dessa vez pelo inglês Eduardo, o “Príncipe Negro”. O castelo do príncipe acabou ficando em ruínas e, em 1659, um novo palácio episcopal começou a ser erguido em seu lugar. Quando toda a propriedade da igreja foi parar nas mãos do governo durante a Revolução, o palácio de tijolos quase rosa tornou-se a movimentada prefeitura da cidade. Nos anos 1800, ele foi transformado em um museu no qual eram exibidas as pinturas do nativo Jean-Auguste-Dominique Ingres. Em 1940, a cidade de Montauban concordou em abrir espaço no vultoso Museu Ingres também para as obras de arte do Louvre.

A mudança da Abadia de Loc-Dieu para Montauban no final de setembro e início de outubro de 1940 tinha se tornado necessária para a preservação da arte, porém havia uma atmosfera mais calma ao redor dessa operação do que nas

evacuações anteriores. O maior problema dessa vez era a falta de caminhões, combustível, motoristas e suprimentos para a viagem de 75 quilômetros rumo ao sudoeste. Uma unidade do exército francês da região forneceu caminhões e motoristas. Uma inspeção no início de setembro da arte revelou que durante a evacuação de junho a chuva havia danificado algumas pinturas. Dessa vez, os militares também providenciaram lonas para cobrir o carregamento em caso de mau tempo. As obras de arte pegaram a estrada novamente em onze comboios entre 28 de setembro e 11 de outubro e, dessa vez, não choveu. Na manhã do dia 3 de outubro, três caminhões partiram. Um dos veículos continha onze caixotes de arte, em um deles encontrava-se *Retrato da mãe do artista*, de Whistler e, no caixote LP0, a *Mona Lisa*.



| Museu Ingres, em Montauban, às margens do Rio Tarn.

Dois dias depois, vários outros caminhões saíram de Montauban, um deles carregava apenas *Casamento em Caná* e, por sorte, dois extintores de incêndio. Tinham se esforçado muito para colocar a comprida e pesada *Caná* em seu caixote igualmente pesado no caminhão, mas os motoristas não esperavam nenhum outro problema durante a relativamente curta viagem, toda ela por um percurso plano até Montauban, com exceção de um local em que havia uma

descida íngreme. A estrada não tinha apresentado nenhum problema nas viagens anteriores, mas dessa vez se equivocaram ao não levarem em consideração o peso da *Caná* e de seu caixote. Quando o motorista começou a descer a íngreme ladeira, um cilindro de freio se superaqueceu, começou a soltar uma fumaça densa e um forte cheiro de queimado. O comboio parou e ligou para Mazauric, que estava na Loc-Dieu. Parecia que o caminhão com a *Caná* pegaria fogo, disseram eles, mandem todos os guardas disponíveis e todos os extintores de incêndio. Uma van com os homens e o equipamento saiu em alta velocidade da Loc-Dieu. Como não recebeu mais notícias, Mazauric ficou pensando no pior e acabou indo para o local de motocicleta, mas ao chegar não encontrou nenhuma alma à vista. O problema tinha sido resolvido, e o comboio seguido em frente, galgando pelas ruas de Montauban, mesmo com o freio estragado.

Assim que finalizou a mudança da Loc-Dieu, a equipe em Montauban – liderada por René Huyghe, o chefe do Departamento de Pinturas do Louvre – começou mais uma vez o trabalho de se instalar em novos alojamentos e de organizar as obras de arte. De dia, Huyghe mantinha a *Mona Lisa* em seu escritório. À noite, ela compartilhava o quarto ou com os Huyghe, ou com os Chamson. De vez em quando, abriam o estojo da pintura para conferirem se estava tudo bem. Examinavam a obra de quase 450 anos muito atentamente. Mazauric disse: “como um médico avalia meticulosamente um rosto, analisando todos os mínimos lugares em busca de sinais de alguma doença secreta”.

Enquanto a transferência para Montauban estava em andamento, Jaujard, em seu escritório, fazia malabarismo com uma quantidade interminável de preocupações. Além de supervisionar o enorme projeto de construção e lidar com as muitas necessidades dos depósitos, tinha que obter permissão dos alemães toda vez que uma obra precisava viajar, fosse para restauração ou para exposição, e todas as vezes que um funcionário precisava atravessar a linha de demarcação. Ele também estava monitorando as chegadas de coleções de judeus saqueadas nas salas recém-isoladas no Cour Carrée, enquanto argumentava que a pilhagem contrariava a Convenção de Haia, e tentava lidar com o impacto das leis antisemitas do governo de Vichy em seus funcionários. Em julho de 1940, o governo de Vichy tinha revogado a cidadania de 15 mil imigrantes no país desde 1927, 40% deles eram judeus. O primeiro estatuto antijudeu em outubro de 1940 excluía os judeus de trabalhos que influenciavam a cultura ou a opinião pública

(tais como ensino, jornalismo e cinema), de muitas profissões e de cargos de responsabilidade nas forças armadas, no judiciário e no serviço público. Incluído neste último encontravam-se os Museus Nacionais. Estatutos ainda mais severos seriam decretados no ano seguinte. Jaujard também estava prestes a começar a tomar conhecimento das prioridades do governo de Vichy para a arte do país.

Durante as guerras napoleônicas, não foi apenas o imperador quem pilhou, suas tropas também cometeram sua cota de saques. Em 1810, o marechal francês Nicholas Jean de Dieu Soult tinha carregado milhares de obras para fora da Espanha, inclusive a *Imaculada Conceição*, de Bartolomé Esteban Murillo, que representava Maria rodeada por várias dezenas de querubins. Após a morte de Soult, a coleção foi leiloada e o Louvre arrematou o Murillo por 615.300 francos, na época, o maior preço já pago por uma pintura.

No dia 12 de outubro de 1941, Jaujard recebeu a visita de três emissários enviados pelo governo da Espanha, país ainda neutro na guerra. Eles expressaram um incisivo interesse no retorno do Murillo – guardado em Montauban – e de uma estátua antiga, a *Dama de Elche*, que havia sido desenterrada em 1897 na cidade espanhola de Elche e vendida a um colecionador francês que, por sua vez, vendeu-a ao Louvre. Os representantes espanhóis também mencionaram vários outros itens, alguns dos quais eram propriedade do Museu de Cluny desde 1859. Eles sabiam que a França havia adquirido os itens legalmente, disseram os emissários, porém acreditavam que as obras representavam uma parte importante da história cultural da Espanha. O que poderia ser feito?, perguntaram eles. Jaujard respondeu que, embora não pudesse autorizar nenhuma ação, talvez fosse possível arranjar uma “troca rigorosamente equivalente” como “sinal de amizade entre os dois países”. Tais trocas entre coleções públicas tinham sido encorajadas em uma resolução de 1932 da Sociedade das Nações, a qual não contemplava o uso dessa medida para alavancagem política. No entanto, imediatamente após encontrarem-se com Jaujard, os três emissários espanhóis procuraram seu superior, Louis Hautecœur, o ministro das Belas-Artes. O que poderia ser feito?, perguntaram novamente. Hautecœur retransmitiu a mensagem para o governo de Vichy. Não muito tempo depois, Pétain anunciou que gostaria de recompensar a Espanha por sua contínua neutralidade e garantiu que as obras-primas seriam devolvidas.



| *Imaculada Conceição*, de Bartolomé Esteban Murillo (por volta de 1678).

Três semanas depois, no dia 6 de novembro de 1940, Pétain fez uma viagem a Montauban em uma de suas muitas breves passagens pela zona livre durante 1940 e 1941, todas cuidadosamente orquestradas para que obtivesse a máxima publicidade positiva possível. Ele parou para fazer um tour no depósito do

Louvre, onde vários caixotes encontravam-se abertos para ele e, quando mostraram-lhe a *Imaculada Conceição*, de Murillo, ele exclamou: “Quanta criança para uma virgem!”.

No final de novembro, autoridades do governo dos dois países tinham acordado que o Murillo e os outros itens solicitados pela Espanha seriam enviados a Madrid provisoriamente com a proposta de trocá-los por vários itens de origem espanhola ou de outro interesse cultural. Os curadores do Louvre não tiveram escolha a não ser concordar. No dia 6 de setembro, Huyghe foi a Madrid com o Murillo, após acordarem que os outros itens seguiriam depois. A troca propriamente dita, aprovada no lado francês por Pétain, só foi finalizada em junho de 1941. Por fim, Pétain ficou insatisfeito pelo acordo ter se tornado uma troca, e o Louvre, também nada satisfeito, não achava que havia sido uma troca equivalente.

Não muito tempo depois, os alemães tiveram a ideia de tentar trocas como manobra para conseguirem itens específicos particularmente agradáveis ao gosto deles. Por exemplo, o ministro do Exterior de Hitler, Ribbentrop, estava, havia muito tempo, de olho em *Diana saindo do banho*, uma das pinturas de Boucher mais estimadas do Louvre. Mesmo antes da guerra, durante uma viagem à França em dezembro de 1938, Ribbentrop havia visitado duas vezes a obra-prima do século XVIII no Louvre e ficado diante dela durante um longo período. No segundo semestre de 1940, ele já havia tornado público que queria a pintura de qualquer maneira. Isso não seria algo fácil de se fazer após ter perdido o posto de chefe de pilhagem para Rosenberg, mas ele aguardou pacientemente por um momento oportuno.



Diana saindo do banho, François Boucher (1742).
Louvre, Ala Sully, segundo piso.

Em março de 1941, talvez inspirado pela maneira como a Espanha tinha obtido o Murillo, esse momento chegou. Ribbentrop pediu a Abetz para tentar obter a pintura. Abetz, por sua vez, enviou seu emissário Karl Epting para encontrar-se com Jaujard e dar-lhe uma mensagem: os alemães queriam trocar o Boucher por uma obra aceitável das coleções alemãs. O que poderia ser feito?, perguntou Epting. Jaujard enviou um memorando para Louis Hauteœur, informando-lhe sobre a solicitação de Epting e perguntando qual pintura poderia servir como opção apropriada de troca. Mas ele também questionou o caráter da troca, dada a parte solicitante.

Abetz, talvez inspirado pelo útil papel desempenhado pelo governo de Vichy na troca do Murillo, passou por cima de Jaujard e entrou em contato com o almirante François Darlan, o assistente em que Pétain mais confiava. O que poderia ser feito?, perguntou Abetz. Darlan, por sua vez, procurou Jérôme Carcopino, o ministro da Educação Nacional, e explicou que a troca do Boucher talvez levasse à libertação de vários milhares de prisioneiros de guerra franceses.

Darlan disse a Carcopino que havia percebido que Ribbentrop estava “perdidamente apaixonado” pelas coxas nuas de Diana e que queria fazer “o sonho de [Ribbentrop] se tornar realidade”. “Mande a pintura para Berlim,” ordenou Darlan.

Epting não tinha oferecido uma obra específica em troca do Boucher. Em vez disso, tinha dito, simplesmente a título de exemplo, que ela poderia vir das coleções alemãs de impressionistas da França, deixando os franceses com a suspeita de que tentavam oferecer a pintura que a ERR havia saqueado dos judeus franceses. Jaujard não tinha opção a não ser iniciar as negociações por uma troca, embora ele e outras autoridades do museu estivessem enrolando o máximo possível a identificação de uma pintura equivalente. Em 24 de abril de 1941, após várias semanas sem a identificação de uma pintura equivalente, Darlan emitiu uma ordem para que levassem o Boucher de volta de Montauban para Paris. Em menos de uma semana, a pintura estava em Berlim. Não muito tempo depois, Hauteœur, por acaso, encontrou Darlan, que mencionou a pintura. “O que você esperava?”, ele questionou Hauteœur. “Ribbentrop queria as ninfas de aniversário... Não fique chateado por tão pouco, ele lhe dará outra pintura ruim no lugar”.

Entretanto, a troca não seria finalizada até os franceses concordarem com um negócio aceitável. Por fim disseram que os Impressionistas já estavam muito bem representados nas coleções do Louvre e que apenas uma pintura do mesmo período e valor do Boucher seria aceitável. Em seguida, decidiram-se por uma obra de Watteau, presumindo corretamente que o museu alemão de posse dela se recusaria a abrir mão da pintura. Em agosto, Ribbentrop não teve outra opção a não ser devolver o Boucher a Paris. *Diana* permaneceria no Louvre até a o primeiro semestre do ano seguinte, quando Jaujard discretamente a levaria para um depósito no castelo de Souches. Ribbentrop não tinha perdido a esperança e ordenou a Abetz que continuasse procurando uma pintura alemã aceitável para o negócio e que ficasse de olho no paradeiro de *Diana*. Mas ele não conseguiu encontrar nenhum outro pretexto para a troca, e a pintura permaneceria em segurança em Souches pelo resto da guerra.

Jaujard e a administração do governo de Vichy permaneceriam em desacordo ao longo da guerra, mas concordaram em um raro assunto, pelo menos em parte: como deveriam lidar com a arte “sem dono” dos judeus que deixaram a França.

O governo ajudou a criar uma série de regulamentações e agências que permitiu aos Museus Nacionais – com permissão dos alemães – exercerem o direito de preferência para comprar algumas das obras saqueadas e, dessa maneira, elas pelo menos permaneceriam na França. No primeiro semestre de 1941, certas coleções de Maurice e Robert de Rothschild foram adquiridas como parte do programa. Em setembro, os itens de Rothschild – entre eles 500 pinturas, um número igual de miniaturas e 100 valiosos tapetes e tapeçarias – estavam em Montauban.

No final do ano, o conteúdo do depósito de Saint-Blancard, inclusive *O escriba sentado*, também foi levado para Montauban com intuito de consolidar a supervisão. Foram colocados no Institut Calvin, uma construção separada próxima ao Museu Ingres. Uma oficina de conservação foi montada próxima ao museu para que não fossem necessárias tantas viagens para cuidar das pinturas. O ano de 1941 chegou ao fim com um falso alarme e uma notícia bem-vinda e muito esperada. No final de novembro, o arquiteto do Museu Ingres anunciou que, devido ao peso das cargas no andar superior, uma das vigas do museu estava com rachaduras preocupantes, o que podia fazer o teto sobre um dos cômodos no térreo desabar. Isso por si só já teria sido um desastre, mas teria sido muito pior levando-se em consideração que muitas das preciosas obras, inclusive a *Mona Lisa* e o restante dos Da Vinci, estavam armazenados no térreo. Os curadores consideraram o risco grande demais para aguardar orientação de Paris e decidiram levar as pinturas para outro cômodo imediatamente. Entretanto, o curador do museu não queria ceder outro cômodo no prédio, nem mesmo temporariamente. Após discussões calorosas, ele finalmente concordou, e Paris foi então informada do problema. Um arquiteto dos Museus Nacionais, enviado para inspecionar o prédio, sugeriu algumas medidas preventivas, e as pinturas foram rapidamente devolvidas aos seus lugares.



Pinturas organizadas de maneira a facilitar o acesso.
Depósito de arte do Louvre no Museu Ingres, em Montauban.

Além disso, no encalço do trágico ataque a Pearl Harbor, uma promissora notícia chegou: no dia 11 de dezembro, os Estados Unidos, finalmente, declararam guerra à Alemanha, Itália e ao Japão. Os curadores saudariam 1942 com esperanças de um ano livre de problemas, o que, entretanto, não se concretizaria. Primeiro, chegariam as enchentes, em seguida, os alemães.

DEZESSETE

CASTELO DE SOURCHES

No século XI, dois irmãos de uma família originalmente chamada de Chaources construíram fortalezas de defesa lado a lado em um local muito provavelmente ocupado desde a era galo-romana no pequenino vilarejo de Saint-Symphorien no departamento de Sarthe, a 27 quilômetros de Le Mans e a 201 do sudoeste de Paris. Em meados dos anos 1400, uma das estruturas medievais já não existia mais. Em 1740, o marquês de Sourches visitou a fortaleza que havia resistido, localizada ao final de uma comprida e isolada estradinha de acesso no sossegado interior do país, pouco menos de dois quilômetros ao norte do vilarejo. Ele se apaixonou pela vista panorâmica do terreno elevado ao leste, que se estendia pelos mais de 220 acres da propriedade e além deles até o horizonte distante. O marquês acabou demolindo o antigo castelo e o substituiu por um palácio de calcário à moda da época, com 3 andares, 80 cômodos e 229 portas e janelas. Em 1940, as grandes portas e janelas do castelo receberam as grandes pinturas do Louvre e de Versalhes. Em 1944, seus vastos gramados seriam usados para enviar uma mensagem aos aviões Aliados no céu. O proprietário, duque François des Cars, tinha esperança de que permitir a utilização parcial do castelo manteria os alemães afastados. Mas não tinha como prever as frequentes visitas dos alemães ao local para examinar uma peça de arte específica nem que eles irromperiam porta adentro no meio da noite com metralhadoras à procura do curador. Não seria a única vez que os soldados alemães apareceriam lá com suas armas.



| Castelo de Sourches.

Durante a evacuação dos depósitos do Loire de junho de 1940, os curadores tinham decidido que as enormes pinturas desenroladas do Louvre e de Versalhes eram muito grandes e frágeis para percorrerem todo o caminho até Loc-Dieu, no sul, principalmente com as estradas na condição em que se encontravam. Então eles as agruparam, com muitas das pinturas enroladas e outras obras, no isolado castelo de Sourches. Ele era ideal como depósito para as pinturas de grandes dimensões, já que elas passavam facilmente pelas portas altas, que ficavam no alto de alguns poucos degraus, nos quais encaixaram uma rampa. Além disso, tinha um acesso incomum ao porão por janelas no térreo, o que permitia que pinturas enroladas deslizassem facilmente direto dos caminhões para dentro do castelo. Os porões eram enormes e secos, e suas abóbadas de meio metro eram fortes o bastante para resistir até mesmo a pesados bombardeios táticos.

Ao longo da guerra, Sourches seria um dos depósitos mais importantes. A *balsa da Medusa* chegou de Versalhes em uma carreta cenográfica, as pontes e cabos de telefone tinham sido meticulosamente identificados após o problema em Versalhes. As obras grandes em Sourches também incluíam, entre outras, duas pinturas de Coubert e um conjunto de obras, cada uma com 4 metros de

altura, da série *Maria de Médici*, de autoria de Rubens. Sourches também tornou-se lar da pintura icônica de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, que representava uma mulher, com os seios nus, empunhando a bandeira da França durante a revolução de 1830. O castelo de Sourches abrigou não apenas várias das pinturas grandes do Louvre, mas também tapeçaria, mobília e outros itens de Versalhes e obras de outros museus. Ele também guardou pinturas menores, como *Diana saindo do banho*.



| Obras de arte enroladas sendo colocadas nos porões do castelo de Sourches.

Itens de coleções particulares de várias famílias judias também ficaram em Sourches. Em 1936 e 1937, George Huisman, o diretor de Belas-Artes da França, tinha autorizado a evacuação futura de importantes coleções particulares, um número significativo delas de famílias judias. Tanto os proprietários quanto a administração francesa de Belas-Artes sabiam que as coleções estavam em risco, bastava observar o que tinha acontecido na Alemanha.



| *O atelier do pintor*, de Gustave Courbet, chegando em Sourches.

Durante a grande evacuação do Louvre em 1939, Jaujard havia obtido caminhões suficientes para incluir na operação uma pequena porção – 530 caixotes – de obras pertencentes a famílias de vários colecionadores judeus, entre eles David David-Weill, um doador de longa data do Louvre e chefe do conselho de administração dos Museus Nacionais até perder seu cargo em consequência das leis antissemitas do governo de Vichy. Jaujard também havia obtido carimbos do pré-guerra falsificados e usado-os em contratos que ele redigiu para simular que alguns colecionadores judeus haviam doado sua arte para o Louvre antes da guerra. Os alemães iriam simplesmente ignorar os documentos.

A arte pertencente a judeus estava espalhada pelos depósitos, e um dos maiores lotes compreendia os 130 caixotes de David-Weill, armazenados no Sourches. No dia 20 de janeiro de 1941, um grupo de policiais alemães e autoridades militares chegou ao Sourches exigindo uma lista do conteúdo dos caixotes de David-Weill. No dia 8 de abril, Wolff Metternich avisou Jaujard por telefone que a ERR estava prestes a confiscar a coleção, seu último recurso na esperança de

que os franceses pudessem encontrar uma forma de impedi-los. Mas não conseguiram: três dias depois, quatro caminhões alemães chegaram ao Souches e levaram embora os 30 caixotes contendo aproximadamente 2.900 pinturas, gravuras, esculturas e outros itens. Destino: primeiro o Museu Jeu de Paume, em Paris, depois, a Alemanha.

O confisco em Souches era apenas o início. Em julho e agosto de 1941, a ERR confiscou obras de arte pertencentes a judeus nos depósitos de Moire, Brissac e Chambord. Wolff Metternich também tinha ligado para Jaujard quatro dias antes do confisco em Chambord, mas, novamente, os dois homens não tiveram como impedi-los. Os alemães confiscaram não apenas a maior parte da arte trazida do Louvre, mas também uma grande quantidade do restante das coleções localizadas em outros locais. No decurso da guerra, mas em grande parte em 1942, quatro famílias sozinhas – Wildenstein, Rothschild, Kann e Seligmann – teriam mais de 10 mil objetos saqueados em Paris, nos depósitos e vários outros lugares.

Souches chegou a ter outra peça de arte muito especial cobiçada pelos alemães: a famosa *Tapeçaria de Bayeux*, um bordado de lã em linho representando a conquista da Inglaterra em 1066 por Guilherme, o Conquistador, duque da Normandia, na batalha de Hastings. Criada uma década após o início do evento, a tapeçaria havia sobrevivido a reiteradas tentativas de pilhagem na cidade de Bayeux durante a Guerra dos Cem Anos. Ela tinha sobrevivido às violentas guerras religiosas do século XVI, inclusive ao saque da Catedral de Bayeux em 1562. A tapeçaria também tinha escapado da destruição em 1792, quando o governo revolucionário francês declarou que todas as obras de arte que refletissem a história da monarquia deveriam ser destruídas. Igualmente, ela permaneceu em segurança durante a Guerra Franco-Prussiana de 1870-1871 e durante a primeira Guerra Mundial. A tapeçaria havia sobrevivido a mil anos de intermitentes guerras, revoluções e negligências, aninhada na cidadezinha de Bayeux durante todo esse tempo, com exceção de um curto período em que fora exibida em Paris durante a era de Napoleão. Contudo, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, os alemães já a tinham em mira e, ao longo da ocupação da França, não desistiriam de sua jornada para tomá-la.

Em 1935, Heinrich Himmler, supervisor da Gestapo e da SS, além de ávido colecionador de arte tanto comprada quanto saqueada, reuniu um grupo chamado

Ahnenerbe, cujo propósito era provar – por meio da verdade, da distorção ou da invenção descarada – a crença de Hitler na existência de uma raça ariana superior do norte da Europa e da qual, segundo Hitler, os alemães modernos eram descendentes. Uma das missões que compunham a jornada da Ahnenerbe era identificar e localizar arte e artefatos supostamente arianos. Já em julho de 1939, a Ahnenerbe tinha adotado o posicionamento de que, como os normandos que haviam conquistado a Inglaterra em 1066 eram vikings originalmente do norte da Europa, a *Tapeçaria de Bayeux* era de origem germânica, não francesa, portanto elegível a ser reivindicada como monumento nacional alemão. A Ahnenerbe, contudo, enfrentou um obstáculo ao saque imediato: a tapeçaria era oficialmente um monumento nacional francês, com direito à proteção da Convenção de Haia.

No dia 1º de setembro de 1939, a tapeçaria de quase 900 anos foi retirada do estojo no qual era exibida no ex-Palais des Evêques (Palácio dos Bispos), em Bayeux, enrolada em mecanismo especial, salpicada de pó contra traças e pimenta moída, embalada em duas folhas grandes, amarrada e colocada em um caixote com forro de zinco feito sob medida. O caixote foi colocado em um abrigo de concreto especialmente construído no porão do Palais des Evêques, que tinha paredes grossas, era seco e, supostamente, à prova de bombas. A tapeçaria permaneceu na calma e segura escuridão de seu abrigo no porão até a França sucumbir às forças alemãs em junho de 1940. A atenção nazista voltou-se rapidamente para a tapeçaria.

Entre setembro de 1940 e junho de 1941, a Alemanha exigiu acesso à tapeçaria dezenas de vezes. Um cinegrafista da SS foi filmá-la para dois filmes de propaganda política. Afinal de contas, o que poderia melhor ilustrar o objetivo de Hitler de conquistar a Inglaterra do que uma obra de arte que representa a conquista “ariana” anterior? A atenção mais preocupante, entretanto, foi encabeçada por Himmler que, no início de 1941, convocou uma detalhada pesquisa científica da tapeçaria durante sua jornada com a Ahnenerbe, para provar a origem ariana da obra e justificar o confisco. De junho a agosto de 1941, especialistas alemães foram a Bayeux estudar e fotografar a tapeçaria como parte de um trabalho a sair em uma publicação de vários volumes com uma detalhada reprodução da tapeçaria em nanquim e aquarela.

Era evidente para Wolff Metternich que a tapeçaria estava em risco. Para fornecer uma proteção possivelmente mais eficaz à tapeçaria, ele sugeriu, em agosto de 1941, que Jaujard a colocasse com as obras do Louvre em Sourches. A mudança pode ter sido recomendada com a intenção de proteger a tapeçaria, mas a viagem a Sourches seria um teste árduo para seus mil anos de sorte.

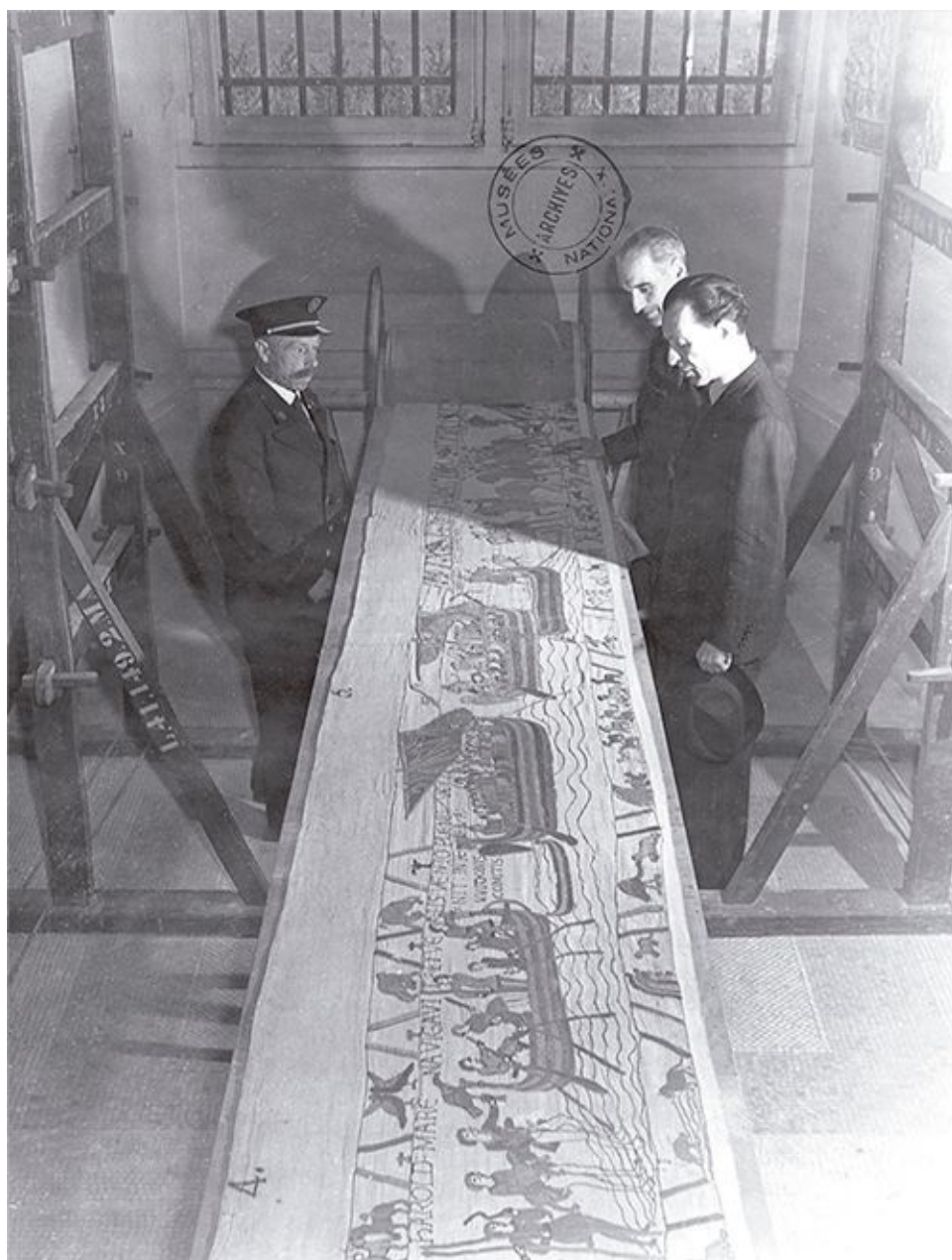
A Kunstschutz, apesar de ter ordenado a mudança, não forneceu combustível para a viagem de ida e volta, que totalizava 350 quilômetros. As autoridades de Bayeux resolveram o problema pegando emprestado um furgão de dez cavalos de potência de um comerciante local cujo motor, como muitos outros na França, tinha sido convertido para gasogênio, ou seja, era movido a madeira ou carvão queimados.

A partida da tapeçaria estava marcada para as 5 da manhã do dia 19 de agosto. Monsieur Cervotti, comissário de polícia de Bayeux, e Monsieur Falue, responsável pela tapeçaria, aguardaram em vão a chegada do motorista. Eles por fim caminharam até a rua principal da cidade, onde o encontraram lutando para ligar o furgão, que apenas recentemente havia sido equipado com o conversor para gasogênio. Depois de finalmente conseguirem ligá-lo, foram a outro local na cidade para pegar doze sacos de carvão e um extintor de incêndio. Logo depois das 7 da manhã – já com duas horas de atraso – eles partiram. Quatro horas depois, os três homens, o pequeno veículo e a carga preciosa chegaram a Flers, que ficava a apenas 26 quilômetros de Bayeux.

Sem comerem desde antes do amanhecer, decidiram parar para almoçar, desligaram o motor do furgão para economizar combustível e deixaram a inestimável tapeçaria a bordo. Quando retornaram, o motor não pegava. Durante vinte minutos, o motorista atçou, cutucou e revirou o fogo. Finalmente, após os estrondos de várias explosões, o motorista, coberto de fuligem preta e suor, conseguiu ligá-lo e seguir viagem. Mas não por muito tempo. Na fronteira da cidade, a estrada inclinava-se, fazendo o furgão engasgar muito, a ponto de temerem que o motor desligasse novamente. Cervotti e Falue desceram e empurraram o veículo morro acima. Assim que chegou ao topo, ele começou a descer em velocidade a ladeira. Cervotti e Falue correram atrás do furgão fugitivo e só o alcançaram quando chegou ao terreno plano. O restante da jornada continuou com toda a sua precariedade até os homens, cansados e sujos, chegarem a Sourches por volta das 4 da tarde, após levarem nove horas para

percorrer 68 quilômetros. Entregaram a tapeçaria para Maurice Sérullaz, o assistente-chefe do depósito de Souches, cuja primeira providência foi afixar círculos vermelhos no caixote para indicar que tinha prioridade de evacuação em caso de incêndio ou outro perigo.

Em janeiro de 1942, o Ahnenerbe escreveu para a Kunstschutz solicitando acesso à tapeçaria em Souches. A solicitação foi respondida por Bernhard von Tieschowitz, o segundo na cadeia de comando abaixo de Wolff Metternich, sujeito que tinha a mesma concepção de seu chefe em relação à proteção das coleções dos museus franceses. Tieschowitz respondeu que, como o castelo de Souches estava desocupado e sem calefação – nenhum dos dois argumentos era verdade – tal projeto deveria ser postergado até que o clima melhorasse. A tapeçaria, por ora, estava a salvo em Souches, mas Himmler aguardava, e ele iria agir.



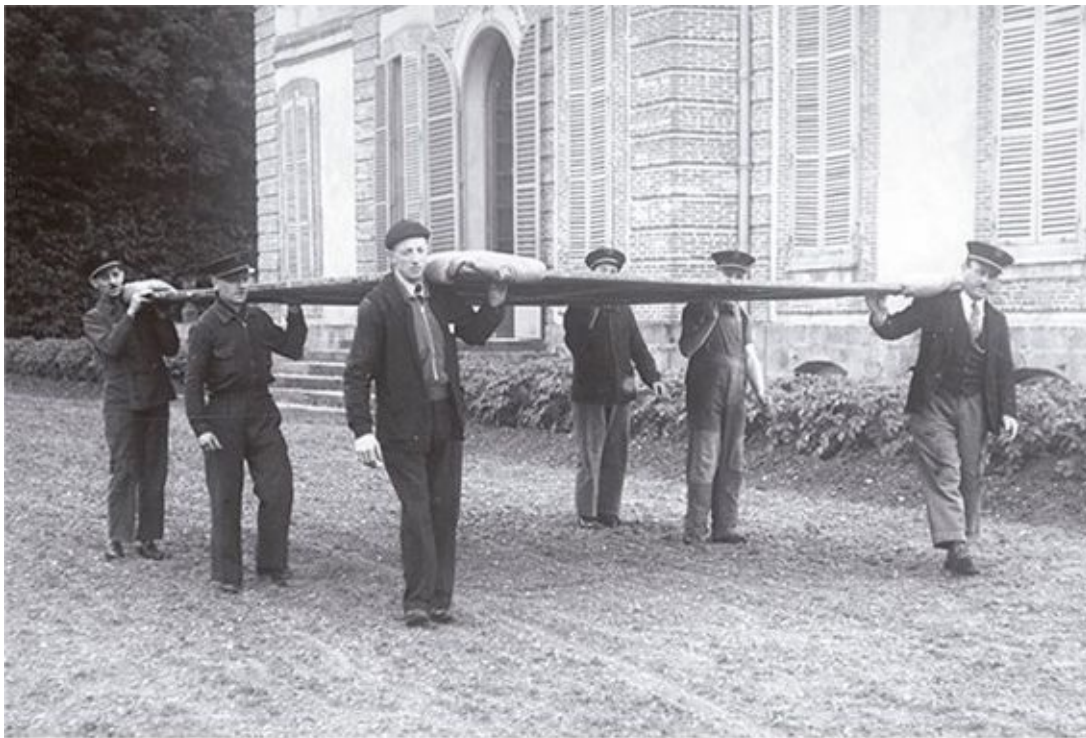
| Tapeçaria de Bayeux, Jacques Jaujard, à direita, segurando seu chapéu.

MONTAUBAN, 1942

Embora Wolff Metternich não pudesse prever o confisco de obras de arte por outras agências alemãs, ele continuava a auxiliar Jaujard de todas as outras maneiras que podia. Em 1942, quando os depósitos de arte lutavam para conseguir combustível para aquecimento e qualquer outro tipo de material, Wolff Metternich, deu o seu melhor para facilitar o fornecimento a eles. Também continuou a conceder preciosos passes tanto para os curadores quanto para as obras de arte.

Porém, em uma ocasião, não solicitaram a Wolff Metternich permissão para transportar uma obra específica. Em maio de 1942, dois indivíduos que haviam herdado uma pintura do século XVII de Le Brun que representava Pierre Séguier, um ex-chanceler da França, entraram em contato com as autoridades do museu. Os herdeiros, temerosos de que os alemães pudessem pegar a pintura, indagaram se os Museus Nacionais não estariam interessados nela. As autoridades do museu providenciaram um modesto pagamento e documentação informando que ela tinha sido um presente. A pintura ficou armazenada no ex-depósito de Chèreperrine, propriedade de um dos herdeiros da pintura. No entanto, um problema persistia: era necessária a permissão alemã para transportar qualquer peça de arte valiosa, e os franceses não queriam chamar a atenção dos alemães para a transferência. Além disso, o tamanho da pintura – de aproximadamente 3 por 3,5 metros – não era apropriada a um transporte

discreto, ela demandava um caminhão alto e coberto, que chamaria muita atenção. Então os curadores acharam um caminhão-plataforma, construíram um caixote com as dimensões exatas da pintura que ficasse disposto horizontalmente no caminhão. Partiram do pressuposto de que olhares curiosos pela estrada imaginariam que o caminhão estivesse transportando um espelho. A pintura percorreu os 40 quilômetros de Chèreperrine a Sourches sem percalço algum e os homens envolvidos na operação tiveram a pequena satisfação de terem escondido uma pintura dos alemães.



Retirada da pintura *Chancelier Séguier na entrada de Luís XIV em Paris em 1660* do Chèreperrine, maio de 1942.

A pintura pode ter ficado a salvo dos alemães, mas Wolff Metternich, não. Desde os seus primeiros dias de trabalho, tinha ajudado os franceses de muitas maneiras, desde obter passes até conseguir combustível para veículos transportarem obras de arte. Tinha inclusive conseguido que Georges Salles, o curador do Departamento de Artes Asiáticas do Louvre, fosse libertado de um campo de concentração. Também tinha sido fundamental na proteção de obras dos museus franceses da cobiça alemã. Nos primeiros meses da ocupação, Wolff Metternich tinha reiteradamente solapado os esforços de Abetz para saquear a

arte dos depósitos. Havia instaurado procedimentos que proibiam as forças armadas alemãs de entrarem no depósito e tinha alertado as autoridades francesas sobre batidas da ERR que estavam por acontecer. Acima de tudo, no final de 1941, havia conseguido uma promessa de Joseph Goebbels de que os alemães não tentariam remover as coleções nacionais da França até o final das hostilidades, apesar de a promessa ter sido quebrada mais tarde. Em junho de 1942, Wolff Metternich tinha se tornado uma pedra tão grande no sapato dos saqueadores nazistas – principalmente de Göring – que o forçaram a renunciar, ao que consta, por ordens expressas de Hitler. Entretanto, em um golpe de sorte da França, os alemães substituíram Wolff Metternich por Bernhard von Tieschowitz, o subchefe da Kunstschutz, que tinha ideias similares às de seu antecessor. O sistema de museus francês continuaria a ter pelo menos alguma assistência alemã.

Meados de 1942 também foi um período de ação contra os judeus sem precedentes, tanto por parte da Alemanha quanto do governo de Vichy na zona ocupada e na zona teoricamente “livre”. A primeira recolha de judeus tinha acontecido em maio anterior, quando quase 4 mil homens foram enviados para campos de concentração na França – eles foram deportados para Auschwitz em 1942. Só em junho e setembro de 1942, quase 37 mil judeus foram deportados da França para a Alemanha, 7 mil deles da zona “livre”.

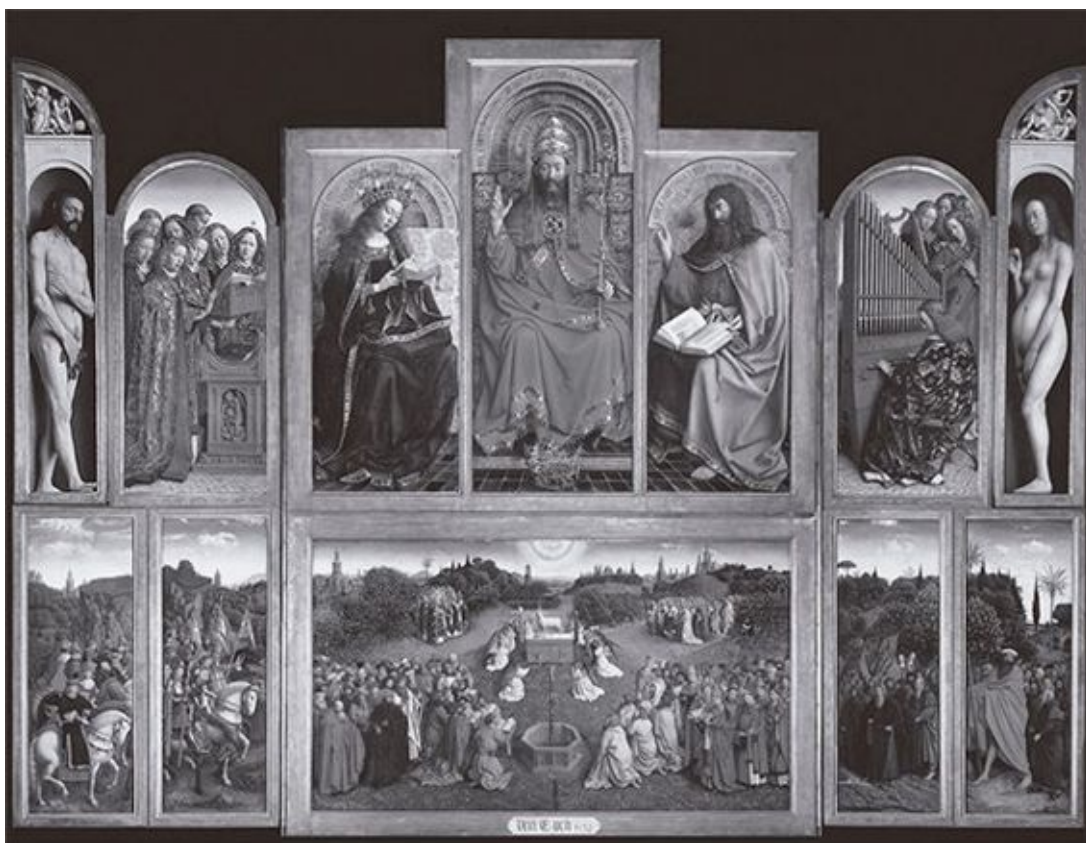
A essa altura, o depósito de Montauban já tinha perdido vários guardas e pessoal administrativo judeus por causa das muitas leis antissemitas que o governo de Vichy tinha aprovado em 1940 e 1941. Jaujard havia mandado a maioria dos guardas judeus do Louvre para a zona livre no início da ocupação alemã para protegê-los, mas os estatutos do governo de Vichy tinham gradualmente os forçado a sair. A assistente de Jaujard, Suzanne Kahn, também perdeu o emprego graças às leis antissemitas, bem como muitas outras pessoas. Charles Sterling, curador do Louvre e historiador da arte medieval muito conceituado que tinha acompanhado o transporte da arte para Loc-Dieu e depois para Montauban, permaneceu durante 1942, apesar de ter sido retirado à força de seu cargo público. No final do ano, ele conseguiu deixar a França rumo a Nova York.

A cumplicidade do governo de Vichy em relação à corrosão das coleções de arte nacionais foi sutil no início da Ocupação. Os primeiros indícios de colaboração

tinham aparecido com a iniciativa da troca espanhola no final de 1940, depois mais abertamente com a “troca” da *Diana*, de Boucher, em meados de 1941. A cumplicidade do governo tornou-se mais descarada em meados de 1942, apesar de envolver uma obra que não pertencia à França. O *Retábulo de Gante*, também conhecido como *Adoração do cordeiro místico* devido ao tema de seu maior painel, é um políptico de Van Eyck do século XV, com grandes partes de carvalho – totalizando aproximadamente 3,5 metros de altura e 4,5 de comprimento – representando cenas da bíblia. A obra é uma das mais famosas pinturas sobre painel do mundo.

Em 1794, os homens de Napoleão roubaram vários dos painéis centrais do retábulo, que ficava em uma catedral de Gante, na Bélgica (então Flanders), como despojos de guerra e os carregaram para o Louvre. Eles foram devolvidos a Gante em 1815, após a queda de Napoleão. Um ano depois, a catedral vendeu vários dos painéis, que em 1821 foram parar nas mãos do Frederico Guilherme III da Prússia, que os instalou em um museu em Berlim. A Alemanha devolveu os painéis à Bélgica em 1919 como parte das reparações de guerra determinadas no Tratado de Versalhes.

Em maio de 1940, quando os alemães invadiram a Bélgica, Jaujard concordou em abrigar o retábulo e um conjunto de outras pinturas belgas em um pequeno museu no castelo de Pau, localizado bem no sul da França, próximo da fronteira com a Espanha, uma distância segura em reação às mãos alemãs – pelo menos assim acreditavam. Não tinham como saber que ele não estava nem um pouco seguro: o retábulo inteiro – não apenas os painéis que a Alemanha possuía em 1919 – havia sido listado no relatório Kümmel, a lista secreta alemã de obras de arte no exterior que os nazistas alegavam serem suas. Estavam apenas aguardando o momento oportuno para pegá-lo.



O Retábulo de Gante, Jan Van Eyck (por volta de 1432). O painel do *Cordeiro místico* é o de baixo, ao centro.

Em agosto de 1941, um empregado da Kunstschutz tinha ligado para Jaujard em nome de Wolff Metternich alertando que alguns alemães deviam estar a caminho de Pau para tentar pegar o retábulo, com a desculpa de que o levariam para Gante. O representante da Kunstschutz passou para a frente a sugestão de Wolff Metternich para que Jaujard instrísse o curador do museu a se recusar a entregar o retábulo sem uma autorização por escrito assinada por três indivíduos: Jaujard, Wolff Metternich, bem como o prefeito de Gante ou o diretor belga de Belas-Artes. Jaujard e Wolff Metternich então rapidamente esboçaram um documento com esse propósito.

Os alemães não voltaram a apresentar qualquer interesse aparente pelo retábulo e podia-se concluir que tinham se esquecido dele. Mas estavam apenas aguardando: exatamente um ano após o alerta da Kunstschutz, um dos conselheiros de Hitler, Ernest Buchner, atacou repentinamente e pegou a obra-prima. Escolheu o *timing* com cuidado. Wolff Metternich tinha sido retirado havia pouco tempo do cargo de chefe da Kunstschutz, Jaujard viajava de férias e

seus superiores na Administração de Belas-Artes estavam ocupados preparando a inauguração de um museu. No dia 1º de agosto de 1942, um sábado tranquilo, Buchner apareceu em Pau e informou ao curador que tinha instruções para levar o retábulo de volta à Bélgica. Por alguma razão, o curador não seguiu o protocolo que havia sido combinado previamente. Em vez disso, como não conseguiu entrar em contato com ninguém na administração de Belas-Artes, procurou orientação do governo em Vichy. O primeiro-ministro Pierre Laval, ávido colaborador dos nazistas, enviou um telegrama para o curador com ordens para entregar o retábulo a Buchner. No dia 3 de agosto, ele se foi – não para a Bélgica, mas para a Alemanha.

Quando Louis Hauteœur, superior de Jaujard e chefe da administração francesa de Belas-Artes, descobriu, ele reclamou com seu superior, Abel Bonnard, ministro da Educação Nacional. A reclamação foi dirigida aos ouvidos de um colaboracionista que não estava disposto a escutá-la. “Quando um chefe do governo dá uma ordem”, Bonnard disse a Hauteœur, “você a obedece, sem discutir”.

Quando Jaujard retornou de suas férias e soube do sequestro do retábulo, ficou furioso, mas manteve silêncio nos meios oficiais em respeito à solicitação belga para manter o incidente confidencial enquanto tentavam negociar com os alemães a devolução do retábulo. Mas ele não ficaria em silêncio por muito tempo.

No dia 30 de agosto de 1942, outro problema surgiu, dessa vez em Montauban. Às 17h30, uma violenta tempestade de verão – alguns dizem que foi um tornado – de repente fustigou o depósito com chuva e granizo. Em segundos, uma enchente estourou bueiros, e o volume que transbordou formou um rio que corria exatamente pela rua íngreme na direção e para dentro do térreo do depósito. A água instantaneamente inundou todos os cômodos, com exceção de um, e começou a molhar as pinturas do Louvre.

Huyghe estava viajando, bem como Chamson e Mazauric, deixando o curador Maurice Sérullaz, que havia saído de Sourches e estava ali em visita, e o guarda noturno sozinhos para lidarem com a enchente repentina. Sérullaz abriu depressa as portas duplas na lateral da construção em frente ao rio para deixar a água da enchente escoar. Convocou guardas que estavam de folga e recrutou ajuda da esposa de Huyghe, do corpo de bombeiros, do departamento de polícia e da

prefeitura. Suspenderam as pinturas que estavam no nível do chão, varreram a água de lado e passaram esfregões e toalhas fornecidos pelo hospital da vizinhança.

Graças à rápida reação, apenas 69 pinturas ficaram danificadas, nenhuma delas seriamente, embora fosse necessário que um restaurador fizesse reparos. Entre as obras danificadas encontravam-se *Olympia*, de Manet, e obras de Ticiano, Goya, Velázquez, Rafael e Veronese. A *Mona Lisa* estava, por outro lado, sã e salva no minúsculo escritório de René Huyghe – único cômodo em todo o térreo que não tinha sido inundado.

A vida em Montauban retornou à tranquilidade durante um tempo, embora a calma não tenha durado. No dia 8 de novembro de 1942, os Aliados chegaram ao Norte de África. Três dias depois, o exército alemão invadia a zona livre da França. Jaujard e os curadores em Montauban souberam imediatamente que teriam de evacuar a arte e as antiguidades uma vez mais, já que Montauban era um provável alvo para bombardeio Aliado e combate aéreo. A cidade ficava bem às margens da estrada principal e de artérias ferroviárias que ligavam os Pirineus, o Mediterrâneo e Paris. Além disso, o Rio Tarn corria bem ao lado do depósito, e o Canal du Midi ficava ali perto, ambos importantes hidrovias, portanto alvos militares em potencial. A ponte sobre o Tarn, logo em frente ao depósito, era outro importante ponto de transporte. Também sabiam que a cidade podia se tornar um reduto alemão. No dia que os alemães invadiram a zona livre, os funcionários em Montauban embrulharam a *Mona Lisa* e prepararam-na para viagem imediata caso fosse necessário.

Certa manhã, ao nascer do sol, o chefe da polícia de Montauban alertou Huyghe e Chamson sobre a iminente chegada dos alemães. Os dois homens procuraram a unidade militar local para oferecerem seus serviços e foram orientados a retornarem no dia seguinte. Quando voltaram, os alemães já tinham invadido a unidade e esvaziado o estoque de comida mantido como reserva para a população local. Das janelas do pequeno museu, os funcionários do Louvre observavam intermináveis colunas de tropas alemãs se aproximarem. Quando os soldados inimigos ocuparam a cidade, passearam, tiraram fotos como turistas com “câmeras mais impressionantes que suas metralhadoras”.

No mesmo dia em que a *Mona Lisa* foi embalada, Jacques Jaujard enviou uma solicitação para a cadeia de comando acima dele: Podemos tentar notificar os

governos britânico e americano sobre a localização de todos os depósitos de arte para evitar bombardeio acidental? A resposta que retornou do governo de Vichy foi: “Não”.

Os funcionários em Montauban começaram a embalar as outras obras de arte, embora soubessem que uma evacuação imediata não era possível, dada a movimentação das tropas alemãs. Nesse meio tempo, Huyghe e Chamson começaram a procurar no interior do país localizações melhores para a segurança das obras de arte. Encontraram várias possibilidades, nenhuma delas ideal, inclusive o pequeno castelo de Loubéjac, a apenas 10 quilômetros de Montauban. Ele abrigaria apenas uma pequena parte das coleções, mas já seria um começo. Enquanto os funcionários do museu aguardavam a documentação, temiam que os alemães confiscassem o castelo. Para garantir que os franceses o tivessem reivindicado primeiro, no dia 5 de dezembro, levaram apenas cinco caixotes para Loubéjac; outros trinta seguiriam no dia 21 de dezembro. André Chamson fixou residência no novo depósito enquanto os funcionários permaneceram em Montauban e continuaram a embalar os itens. Enquanto isso, os curadores ficavam cada vez mais preocupados com a presença alemã, e com razão: no meio da noite, a polícia revistou a residência dos Chamson.

Quando 1942 chegou ao fim, Jaujard tinha muito com que se preocupar. Os alemães tinham o controle direto dos depósitos na ex-zona livre. O risco de batalha na área era cada vez maior, e ele ainda não tinha encontrado uma solução para as milhares de pinturas e antiguidades em Montauban. Além disso, as autoridades do governo Vichy estavam recusando suas solicitações para notificarem os Aliados. Para piorar, o caso do *Retábulo de Gante* não tinha pegado nada bem para a administração francesa, e o emprego de Jaujard estava em perigo. Embora tivesse concordado inicialmente em ficar calado sobre a questão, ele mudou de ideia depois que o sequestro se tornou público, gerando um furor na imprensa internacional. Em novembro, encabeçou um protesto oficial dos curadores contra a cumplicidade do governo de Vichy em ajudar os alemães a roubar o retábulo. Os curadores fizeram uma votação pela exigência da devolução do retábulo para a Bélgica – a votação foi unânime, com exceção de uma única pessoa que achava que tal ação poderia colocar o emprego deles em risco. Ele estava certo. Bonnard ficou furioso com o papel de Jaujard no protesto. Bonnard, um ávido colaboracionista, a quem Chamson chamava de

“mais nazista que os nazistas”, acusou Jaujard de atos de rebelião, e em 21 de dezembro enviou-lhe uma reprimenda por insubordinação. Os curadores responderam com uma ameaça de resignação em massa se Jaujard fosse despedido, o que só serviu para enfurecer Bonnard.

Porém, no dia 30 de dezembro, Jaujard reuniu a equipe dos Museus Nacionais e falou da gratidão, da alegria e da afeição que sentia todos os dias colaborando com eles e os agradeceu por todo o trabalho que fizeram para preservar a herança artística do país. “Que magnífica obrigação nós temos, que privilégio”, disse ele. “Temos que vigiá-la, que agir, que batalhar”, disse ele, “conservar, proteger, salvar essa suprema riqueza que abrange obras-primas artísticas de todos os tempos. Até agora, nós as mantivemos protegidas de todos os perigos.” No entanto, ele prosseguiu, reconheceu o futuro incerto e destacou que “as dificuldades que superamos podem não ser comparáveis àquelas que teremos que enfrentar”. O tempo provaria que ele estava certíssimo.

PARTE IV

NOVAS FRONTEIRAS, NOVAS BATALHAS

De novembro de 1942 a dezembro de 1943

INTENÇÕES NADA SINCERAS

A pós a ordem não executada de Hitler de junho de 1940 para “salvaguardar” as coleções nacionais francesas, ele não tomou nenhuma ação subsequente para obtê-la. Não havia urgência, ele tinha pensado inicialmente, pois acreditava que ficaria com toda a arte francesa que quisesse após sua vitória final e um posterior tratado de paz. No entanto, a caminho do final de 1942, com os Aliados no Norte da África e os Estados Unidos envolvidos na guerra, os planos de Hitler para a conquista do mundo pareciam menos prováveis, e o momento parecia oportuno para acelerar a aquisição de certas obras de arte francesas para o museu de seus sonhos em Linz. Göring também estava ansioso para expandir sua ampla coleção pessoal. Ele achou que poderia conseguir, em nome de Hitler e dele mesmo, efetivar a iniciativa da pretensa “troca cultural” que Ribbentrop – com *Diana saindo do banho* – não havia conseguido empreender.

Ciente de que Jauyard seria um obstáculo para tal plano, Göring simplesmente o ignorou e, no final de novembro de 1942, foi direto ao primeiro-ministro do governo de Vichy, Pierre Laval, que a princípio deu sua aprovação para um programa de troca. Com o respaldo de Vichy em mãos, Göring colocou em ação seu emissário, Hermann Bunjes. No dia 17 de dezembro, Bunjes informou a Jauyard que o governo alemão queria negociar a troca de obras de arte entre museus franceses e alemães, enfatizando que Laval já tinha aprovado. Quando Jauyard pediu um exemplo de arte pertencente à França que interessaria os

museus alemães, Bunjes respondeu sem demora: a *Bela alemã*. Era a estátua esculpida em madeira dos sonhos de Göring – e ele não tinha intenção nenhuma de mandá-la para um museu alemão. Jauyard sabia muito bem que aquela proposta de troca era apenas um esquema para roubar obras de arte francesas, só que “rodeada de sorrisos”, como observou um curador do Louvre. Embora Jauyard não pudesse recusar abertamente uma “solicitação” alemã nem desobedecer o governo cúmplice que já havia aprovado o esquema, conseguiu extrair uma concessão fundamental de Bunjes: qualquer troca envolveria no máximo 10 itens.

As negociações começaram em 7 de janeiro de 1943, com Bunjes representando os alemães e Jauyard e Louis Hauteœur, os franceses. Bunjes assegurou-lhes que a Alemanha não estava remotamente interessada em confiscar propriedades francesas e acrescentou que mesmo propriedades judaicas levadas pelos alemães não tinham um destino e que Hitler faria tal determinação no futuro. Essa afirmação ardilosa poderia dar a impressão de que a propriedade judaica confiscada ainda estava no Jeu de Paume, embora Jauyard soubesse, por intermédio de sua espiã no museu, que a propriedade judaica apreendida tinha começado a ser levada para a Alemanha quase dois anos antes.

Bunjes tinha uma lista com sete peças francesas desejadas pela Alemanha. Não era de se surpreender que a *Bela alemã* estivesse na lista. Outro item era o *Apresentação no templo*, o painel central de um retábulo do século XV conhecido como *Sete alegrias de Maria*, criado em Colônia pelo artista conhecido como Mestre da Sagrada Família, mas o primeiro item da lista era um dos mais estimados do Museu de Cluny, de Paris, uma peça decorativa de altar conhecida como *Altar de Basileia*.



Curador e guarda inspecionam o *Altar de Basileia*, no Cour Carrée do Louvre após o fim da guerra.

Feito de painéis de ouro maciço afixados em um núcleo de carvalho, a obra-prima havia sido adquirida legalmente pela França em 1854, apesar de estar presente no relatório Kümmel. Tanto Jaujard quanto Hauteœur foram veementemente contra a troca do *Altar*, e ele foi aparentemente removido da lista de obras consideradas para troca. Eles não poderiam saber que, para evitar enfrentamento com Göring e seu inabalável desejo pelo altar, o governo de Vichy mais tarde o acrescentaria novamente à lista. Além disso, a proposta de troca envolveria quase um ano de pressão dos alemães e a resultante resistência de Jaujard, o que enfureceria Bonnard e não apenas colocaria em perigo o emprego de Jaujard, mas também o faria temer por sua segurança.

VINTE

CASTELO DE MONTAL

Nesse meio tempo, Jaujard e os curadores tiveram que encontrar um depósito novo e seguro para substituir o amplo espaço em Montauban. Procuraram durante quase dois meses, porém todo castelo apresentava um defeito, desde dificuldade de acesso a umidade e tamanho inadequado até insuficiência de alojamentos para os guardas. E alguns proprietários simplesmente não queriam abrir mão de sua comodidade, ainda que isso significasse proteção contra um possível confisco nazista. No início de janeiro de 1943, os Chamson, acompanhados de Jaujard e sua esposa, Marcelle, vasculharam a região interiorana dentro de uma distância razoável de Montauban em busca de um novo depósito. Por fim, localizaram o castelo de Montal, 130 quilômetros a nordeste de Montauban.

No final do século XV, o lorde Robert de Balsac tinha adquirido um solar medieval em uma região alta com vista para o Vale do Dordonha na minúscula aldeia de Saint-Jean-Lespinasse. No início do século seguinte, sua filha, a viúva de Amaury de Montal, reformou a estrutura em estilo renascentista para receber seu filho que estava lutando a guerra na Itália pelo rei Francisco I da França. Ela tinha adornado o castelo com esculturas arquitetônicas elaboradas e, quando soube da morte do filho na guerra, mandou entalhar, em uma das pedras esculpidas, *Plus d'espoir*: Fim da esperança. A propriedade do castelo acabou saindo das mãos da família e passou de um dono a outro. Entre 1881 e 1903, a

decoração esculpida foi leiloadada e mais tarde comprada de volta pelo patrono das artes Maurice Fenaille, após ele ter adquirido o castelo em 1908. Em 1913, ele doou a propriedade para o governo francês, com a condição de que ele e os filhos pudessem usá-lo. Em janeiro de 1943, quando os Jaujard e os Chamson chegaram a ele, viram que cumpria todas as exigências para servir de depósito para arte. Além disso, a residente na época, a filha de Fenaille, Madame de Billy, concordou em emprestar todo o castelo para os Museus Nacionais.



| Castelo de Montal.

O castelo de Montal oferecia várias vantagens: era relativamente isolado, apresentava risco baixo de incêndio e a pequenina cidade de Saint-Céré ali perto e os vilarejos vizinhos continham hospedagem para os numerosos guardas, apesar de não ser grande o bastante para atrair interesse militar.

O térreo do castelo tinha quatro grandes cômodos abobadados que podiam abrigar quase todas as pinturas. Os caixotes menores podiam ser abrigados em um espaço igualmente amplo no andar de cima. Porém, ainda não era grande o bastante para acolher todos os tesouros evacuados do Louvre e não havia espaço

suficiente para abrir os caixotes, uma ação necessária para proteger as obras. Como resultado, encontraram castelos suplementares. As pinturas extensas enroladas iriam para um pequeno castelo em Bétaille, localizado a 16 quilômetros de Montal, outras pinturas iriam para um pequeno castelo na vizinha Vayrac. Também vizinho era o castelo de Lanzac, que abrigou a arte pertencente ao Museu Ingres.

Ainda que os novos depósitos do Louvre tenham sido identificados antes do final de janeiro de 1943, foram necessários tempo e esforço para organizar a mudança. Primeiro, Jaujard teve que obter permissão tanto do governo de Vichy quanto dos alemães. A Kunstschutz precisou fazer inspeções, e o governo tinha que custear toda a operação. Um esforço mais intensivo do que qualquer outro foi necessário para obter mão de obra, veículos, combustível e suprimentos suficientes para a mudança. Além disso, precisavam fazer reformas em Montal para que os caixotes grandes tivessem acesso ao castelo. Sendo assim, embora a decisão de deixar Montauban tenha sido tomada em novembro de 1942, a mudança para Montal só aconteceu em março de 1943.

Mais de 350 quilos de material de embalagem chegaram a Montauban no primeiro dia de março. O comboio inicial foi carregado no dia seguinte. Ele partiu às 7 horas da manhã do dia 3 de março com a escolta de policiais de motocicleta. Como já não havia veículos movidos a gasolina disponíveis, foram usados aqueles movidos a gasogênio, que eram mais perigosos e menos confiáveis. As carretas cenográficas que anteriormente haviam transportado as pinturas pesadas e compridas enroladas tinham retornado a Paris muito tempo antes. Dessa vez, os operários levaram o *Casamento em Caná* e as outras obras enroladas até seu mais novo lar temporário em Vayrac usando um caminhão de transporte de gado movido a gasogênio. Porém uma vez mais a mudança esbarrou em um obstáculo. Um policial os parou no caminho e os acusou de transportar canhões e peças de aeronaves. Contudo, no dia 13 de março, 65 caminhões carregados com arte e antiguidades percorreram em segurança as ladeiras íngremes da Dordonha para levar parte dos tesouros do Louvre para seus próximos lares. A *Mona Lisa* ficou guardada em Montal.

Montal e os dois castelos satélites, Bétaille e Vayrac, só poderiam acomodar as mais de 3.500 pinturas do Louvre. Em abril, *O escriba sentado* e as outras antiguidades egípcias em Montauban que haviam sido levadas para Loubéjac em

dezembro foram transferidas uma vez mais para outro castelo, La Treyne, localizado a 38 quilômetros de Montal em um promontório rochoso com vista para o Rio Dordonha. La Treyne também tornou-se lar dos objetos de arte e de desenhos do museu, de parte dos arquivos do Louvre e de vários caixotes do Museu Guimet, bem como das coleções Maurice e Robert Rothschild que haviam sido discretamente adquiridas pelo estado em 1941. Certo dia, um jovem integrante da equipe de funcionários do Departamento de Pinturas do Louvre, em visita a La Treyne, deparou-se com os caixotes no Grande Salão do castelo e chamou a atenção para o fato de que eles possuíam a reconhecível insígnia da família Rothschild. No dia seguinte, os funcionários do depósito raspavam os caixotes para apagar qualquer traço de identificação. Fizeram isso no momento exato, pois apenas alguns dias depois, um inspetor alemão apareceu no castelo. Procurou durante uma hora, não identificou nada especial e foi embora.

Em 1939, não foi apenas a direção dos Museus Nacionais que conduziu evacuações. A França também tinha várias centenas de museus provinciais. O conteúdo daqueles considerados em maior risco tinha sido retirado para mais de cem depósitos espalhados pelo país. Tinha sido uma manobra inteligente, já que 49 museus provinciais ficaram parcial ou inteiramente destruídos durante o avanço dos alemães pela França em maio e junho de 1940. Em 1941, mais museus provinciais evacuaram suas coleções e uma nova legislação transferiu o controle dos museus provinciais para o estado, embora a legislação só tenha sido totalmente consolidada em 1943. A nova organização acrescentava mais responsabilidades para a carga já pesada de Jaujard. Evacuações adicionais aconteceram em 1942. Em março de 1943, em meio à preocupação sobre possíveis operações militares no sul da França, coleções provinciais de Avignon, Lyon, Marselha e outras cidades do sul foram evacuadas para locais mais centrais do país, várias delas para lugares que ficavam a uma viagem rápida de carro – alguns eram um pouco mais distantes – dos depósitos do Louvre, dando aos curadores muito mais trabalho de inspeção a ser executado.



| Caixote com a *Mona Lisa* no castelo de Montal.

Em 1943, o chefe do depósito de La Treyne, André Chamson, ficou responsável pelas inspeções regulares de oito depósitos. A cada nova inspeção, Chamson, assim como todos os outros curadores, era lembrado de que o trabalho poderia ser em vão caso as imprevisíveis tropas alemãs invadissem um depósito.

Ocasionalmente, entretanto, os curadores recebiam uma pequena dose de garantia de que estava tudo bem, pelo menos por ora. Durante a primeira inspeção de Chamson a um mosteiro beneditino que abrigava obras dos museus de Narbonne e Carcassonne, ele foi convidado para almoçar com os monges. A refeição transcorreu no costumeiro silêncio dos monges, apesar de o abade ter lido uma passagem da bíblia que Chamson recontou assim: “Então César ordenou-lhe a apresentar-se diante de si e disse: ‘Entregue-me o que lhe foi confiado, senão eu o levarei à morte’. E ele respondeu: ‘Você pode me levar à morte, porém eu jamais entregarei aquilo cuja proteção me foi confiada’”. Chamson agradeceu ao abade com um movimento de cabeça.

Enquanto os curadores no interior do país vigiavam os tesouros armazenados, Jaujard continuava a batalhar em Paris com os alemães sobre a proposta de troca. Ele conseguiu reduzir o total de itens em consideração. Fez curadores redigirem longos e técnicos relatórios explicando por que cada uma das obras sugeridas pelos alemães era valiosa demais para que pudessem abrir mão delas. Em março, recusou-se a enviar o *Altar de Basileia* de Chambord para Paris, após uma solicitação de Göring para vê-lo, com o argumento de que o altar de mil anos era frágil demais para a viagem e não podia sair de Chambord, a não ser que o próprio Pétain desse permissão. Göring acabou enviando seus representantes ao Chambord, em junho, para inspecioná-lo. Contudo, no início de julho, Bonnard ordenou o retorno do altar ao Louvre graças a outra solicitação de Göring para vê-lo. Dessa vez, Jaujard não podia desobedecer a ordem direta, e a obra seguiu para Paris. A batalha com os alemães – e com o governo Vichy – sobre as “trocas” tinha apenas começado.

A VIDA NO CASTELO

Algumas batalhas em tempo de guerra são públicas; as mais privadas ocorrem abaixo da superfície. E assim foi com os funcionários da instituição Museus Nacionais enquanto protegiam a arte e as antiguidades do Louvre. Se algum cidadão francês pensasse nos curadores que estabeleceram residência nos castelos elegantes, provavelmente ficariam com inveja, mas, de muitas maneiras, a vida dos curadores não era nem remotamente glamorosa como podia parecer.

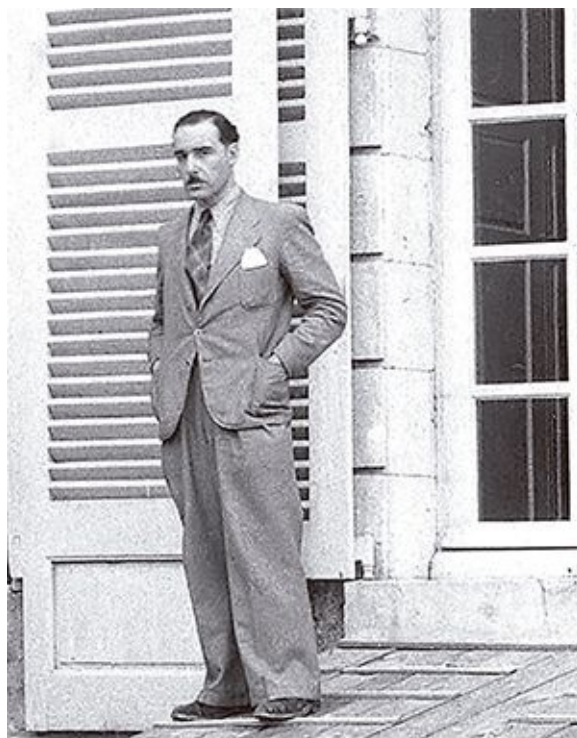
Distantes no interior do país, os empregados dos depósitos estavam sujeitos a muito menos contato com as tropas alemãs, no entanto também tinham muito menos contato com suas famílias e amigos. Além disso, suas casas vazias em Paris eram alvo em potencial do confisco alemão, o que exigia reiteradas intervenções de Jaujard e Wolff Metternich para evitar que isso acontecesse. As residências nas quais os alemães não estavam de olho podiam ser invadidas, risco que corria a propriedade dos Chamson em Paris.

Nos castelos, a vida dos curadores era meio aristocrática, meio reles, disse Mazauric. Podiam ter, em alguns momentos, trabalhado e morado em dependências suntuosas, mas usavam os pratos lascados e a roupa de cama de segunda-mão que Jaujard conseguia arranjar. Quando o curador Hans Haug assumiu o depósito em Cheverny, disseram-lhe para levar seus próprios lençóis. À medida que a guerra prosseguia, aquilo que os aposentos elegantes ofereciam era uma compensação pequena quando eles se sentiam congelados pela falta de

aquecimento. E os curadores que tinham passado seus dias nos cômodos sagrados do Louvre, de Versalhes e de outros museus na refinada atmosfera da curadoria de arte agora encontravam-se transportando caixotes, tentando conseguir armas e solicitando o fornecimento de soro antiofídico.

Nos castelos em que os proprietários e seus representantes moravam, os funcionários tiveram que aprender a se misturar com a classe alta. Em Valençay, Van der Kemp desenvolveu um bom relacionamento com o duque. Curadores em outros castelos geralmente também encontravam formas de se relacionar com os proprietários. “Tínhamos que adquirir algumas noções de vocabulário sobre caça”, disse Mazauric. “Trinta ou quarenta palavras técnicas bem colocadas em conversas bastavam para nos transformar em convenientes parceiros de conversas.”

Em sua grande maioria, os funcionários dos depósitos e os proprietários dos castelos se davam bem ou pelo menos ficavam distantes uns dos outros, mas às vezes havia atritos. Em algumas ocasiões, eram coisas mínimas, em outras, não. Durante a evacuação de 1940, quando a adida do Louvre, Christine Desroches Noblecourt, estava levando as antiguidades egípcias de Courtalain para Saint-Blancard, um novo gerente de depósito chegou ao castelo acompanhado de sua glamorosa, porém espalhafatosa namorada. Estavam no carro esportivo da moça, que ela havia oferecido para escoltar um dos comboios. A marquesa de Courtalain inicialmente se recusou a deixar a moça entrar, e quando Desroches Noblecourt salientou que não poderiam partir no dia seguinte sem o carro da mulher, a marquesa retrucou com arrogância: “Então você está ficando do lado dela, e não do meu?”. A tensão aumentou quando Desroches Noblecourt retornou a Courtalain vários dias depois. Primeiro, a marquesa recepcionou-a com frieza. Mais tarde naquela noite, disse a um convidado do jantar: “Paris será salva, tenho feito missas proferidas para as colinas que rodeiam a cidade”. Comentário ao qual Desroches Noblecourt respondeu desdenhosamente: “Você acha mesmo que as suas missas impedirão a invasão?” – os convidados recusaram-se a falar com ela durante o restante da refeição.



| Germain Bazin no castelo de Souches.

Contudo, pequenas rugas desse tipo perdiam a importância em comparação com a verdadeira guerra que os proprietários do castelo de Souches travaram contra os Museus Nacionais. Em junho de 1940, quando Germain Bazin, designado o novo chefe do depósito de Souches, chegou ao castelo, François des Cars lhe deu as boas-vindas à porta com um cordial “Monsieur, aqui você está em casa”. O relacionamento degradingou a partir daí.

Como vários castelões que haviam aberto seus castelos para os Museus Nacionais, o duque e a duquesa tinham feito isso principalmente para evitar a ocupação do Souches pelos alemães. A maioria dos proprietários de castelo não devem ter ficado muito empolgados com o compartilhamento de suas propriedades, mas os Des Cars começaram a se aborrecer com o acordo poucos meses após assinarem a documentação autorizando o uso do imóvel em maio de 1940. No final de setembro, concordaram em fornecer uma certa quantidade de madeira para o depósito usar no aquecimento, mas, uma semana mais tarde, reduziram em mais de 80% a quantidade prometida. Um dia depois, o duque se recusou a fornecer a serra elétrica necessária para cortar a madeira. No início de dezembro, ameaçou cortar a água e a eletricidade dos cômodos usados pelo depósito, a não ser que fizessem um novo acordo sobre os pagamentos. Ele

cumpriu a ameaça: no dia 30 de dezembro, tirou os medidores de energia. Quatro dias depois, exigiu quatro cômodos de volta. As exigências continuaram ininterruptamente ao longo do inverno e transcorreu pela primavera e pelo verão de 1941. Em julho, o duque pediu a Bazin para proibir os guardas de convidarem membros da família para ir lá durante as férias, pois o castelo não era um “retiro de idosos para o pessoal dos Museus Nacionais”. Menos de três semanas depois, o lago que continha a água fundamental para o caso de incêndio foi esvaziado, e o duque não disse quando o encheria de novo. Novamente contestou o acordo para fornecimento de madeira e uma vez mais ameaçou cortar a água do depósito. Duas semanas depois, a duquesa disse que precisava com urgência retomar outro cômodo e simplesmente o encheu de mobília sem uso. Mais duas semanas depois, a duquesa informou que não havia quarto para hospedar Jaujard, que visitaria o castelo. As intermináveis exigências continuaram. A última do duque foi feita no dia 10 de novembro de 1941, quando ele reiterou uma solicitação para que Bazin desocupasse a cozinha que lhe havia cedido. Menos de duas semanas depois, o duque morreu. Dois meses de calma se seguiram, após os quais a duquesa recomeçou a fazer exigências, dessa vez com o apoio do irmão do duque. As exigências e divergências continuariam até após o fim da guerra e mesmo depois do fechamento do depósito em 1947, quando a duquesa e o cunhado processariam os Museus Nacionais. O processo se estenderia até 1953.

Se as pessoas idealizavam a vida dos curadores do Louvre nos castelos, elas com certeza superestimavam as vidas dos guardas. Alguns tinham quartos nos castelos ou nos anexos, porém muitos dos quartos eram tão frugais que Germain Bazin disse que pareciam celas. Vários guardas eram senhores de idade, muitos deles veteranos feridos na Primeira Guerra Mundial. Bazin requeria a Jaujard que conseguisse encontrar ao menos uma cadeira confortável para eles. Outros guardas tinham que ir de bicicleta dos vilarejos vizinhos para os castelos nos verões quentes e nos invernos gelados. Ganhavam pouco e às vezes trabalhavam mais de sessenta horas por semana, grande parte delas fazendo rondas na área externa, e usavam uniformes e sapatos cada vez mais surrados, os quais Jaujard tentava substituir.

Em comparação àqueles que trabalhavam nos depósitos, os guardas e bombeiros que patrulhavam o Louvre tinham a vida muito mais fácil, pois seu

maior problema quase sempre era o tédio. Apenas homens jovens em boa forma física podiam ser bombeiros. Todo turno tinha duas rondas feitas por patrulhas de dois homens, cada uma delas com um ponto diferente de início. Eles tinham um itinerário complicado que os levava a percorrer todo o palácio. Os homens supervisionavam os telhados e caminhavam pelos intermináveis sótãos com enormes vigas de carvalho sobre as cabeças. Patrulhavam os porões escuros com a turva luz das lanternas e passavam pelas fundações medievais da antiga fortaleza de Filipe Augusto e por grandes cômodos lotados de estátuas e outros itens evacuados tanto das galerias superiores quanto de outros museus. Para quebrar a monotonia das longas horas de ronda, encontravam maneiras de se divertir. Às vezes, um dos homens se escondia atrás de uma estátua ou em um dos inúmeros cantos escuros e esperava seu companheiro de turno, então saltava na frente dele e o matava de susto, fingindo ser Belphegor, o fantasma do Louvre, uma história de terror de 1927. O susto era seguido de uma perseguição barulhenta pelos veneráveis corredores de parquet até chegarem aos locais públicos, onde retomavam a lenta e decorosa caminhada.

Curadores nos depósitos tinham pouco tempo para sentirem-se entediados. Tomavam conta das obras de arte e asseguravam que as operações nos depósitos transcorressem harmoniosamente. Suas tarefas iam desde garantir que os guardas vigiassem o local até organizar e conduzir os sempre importantes exercícios de simulação de incêndio. Eles se correspondiam com Jaujard e autoridades municipais alemãs para certificarem-se de que as placas que proibiam a entrada de tropas estavam em seus lugares. Essas placas estavam sendo respeitadas por enquanto, porém mais tarde a história seria diferente. Vários dos curadores também davam prosseguimento a suas pesquisas acadêmicas e alguns retornavam a Paris de tempos em tempos para darem cursos na École du Louvre. André Chamson voltou-se para a escrita. Muitos deles, inclusive Chamson, encontraram tempo para juntarem-se à Resistência.

A vida nos depósitos não era só trabalho. Em Montauban, os Chamson e os Huyghe recebiam amigos e visitantes que eram desde escritores, jornalistas e editores a artistas e historiadores de arte. Os Chamson também tinham que criar a filha pequena, Frédérique. Não era típico de uma infância normal ser exposta todos os dias à arte mais espetacular do mundo, inclusive, de tempos em tempos, à *Mona Lisa*. À tarde depois da aula, Frédérique visitava a mãe em seu trabalho

no depósito, e ali Mazauric lhe dava algumas moedas para comprar um agridinho na *pâtisserie* ali perto. Após retornar, a mãe pegava uma das obras de arte desembaladas e sem moldura e a analisava com a filha.

Como todos que residiam na França durante a guerra, os curadores e suas famílias batalhavam para conseguir o que comer. Depois que os Chamson mudaram-se para La Treyne em 1943, tiveram a oportunidade de comprar uma vaca, o que lhes deu esperança de ter uma nutrição melhor e aliviar a úlcera de André Chamson. Na feira agrícola, escolheram uma bela vaca e deram-lhe o nome de M.N., de “Museus Nacionais”. O animal logo parou de dar leite, e então descobriram que era uma vaca de corte. Retornaram à feira com um fazendeiro que os ajudou a escolher outra vaca, esta magrela e feia, mas que lhes daria muito leite até o final de sua estadia ali. Alguns dos guardas do Louvre tinham um significado diferente para as iniciais M.N.: Mal Nutrida.



| André Chamson.

Jacques Jaujard fazia malabarismo com um número tão grande de batalhas, que dava a impressão de estar em vários lugares ao mesmo tempo. Em Paris,

participava de uma reunião atrás da outra: reuniões com curadores, as Reuniões dos Museus Nacionais (uma organização responsável, entre outras coisas, por adquirir e exibir obras de arte para as coleções nacionais francesas) e de seus subcomitês e outras com sua espiã no Museu Jeu de Paume. Ele se reunia com seu superior, Louis Hauteœur, e tinha muitas reuniões com o representante de Göring, Hermann Bunjes, sobre as propostas de troca. Além disso, continuava a fazer intermináveis ligações e a enviar intermináveis memorandos, cartas e relatórios, que iam para os curadores e eram respondidos por eles, sobre todos os tipos de assuntos imagináveis, de armas a guardas. Os memorandos o mantinham a par dos acontecimentos em cada depósito; muitos eram de grande importância, outros nem tanto. Em janeiro de 1942, com a escassez de funcionários qualificados, Germain Bazin escreveu de Sourches para Jaujard informando que precisava de um guarda novo – “mais jovem e mais inteligente” – que pudesse se ocupar da manutenção dos veículos. Jaujard encontrou um candidato e providenciou a documentação. No início de março, Bazin escreveu para Jaujard informando que o novo guarda era pior em aptidão e inteligência que o anterior e que ele parecia ser “ignorante em relação aos mais básicos princípios de funcionamento de um motor e dos mecanismos de um veículo”. Jaujard substituiu o guarda. Cinco semanas depois, Bazin lhe escreveu informando que o guarda novo não sabia o serviço e que estava preocupado com reparos caros de problemas resultantes “das mãos de um homem tão inapto e sem inteligência”.



| Castelo de La Treyne.

Jaujard também trocava memorandos e ligações com a Kunstschutz para reforçar regras concebidas para evitar que as tropas entrassem nos depósitos e para resistir aos esforços das forças inimigas de confiscar terrenos nos locais que estavam sendo usados como depósitos. Jaujard também trabalhava com a Kunstschutz para obter veículos e gasolina, telefones, combustível para aquecimento dos depósitos e para as bombas d'água motorizadas que seriam usadas em caso de incêndio, e tudo isso ficava cada vez mais difícil à medida que a guerra prosseguia. Ele também fez inúmeras viagens aos depósitos espalhados pela França, não apenas àqueles que continham itens de museus nacionais, mas também a quase sessenta depósitos provinciais. Só em 1943, ele fez um número superior a seis viagens ao sudoeste da França, totalizando mais de onze semanas, com os objetivos de encontrar depósitos substitutos para Montauban e de inspecionar os depósitos do Louvre. No início de 1943, também

começou uma luta para conseguir livrar homens jovens do trabalho forçado imposto pelo governo de Vichy, o que, em muitos casos, salvaria suas vidas.

Jaujard lutava contra os alemães e lutava contra o governo de Vichy, mas também envolveu-se em outra batalha, esta do coração. Apesar de casado, tinha se apaixonado por Jeanne Boitel, uma conhecida atriz da Comédie-Française e membro ativo da Resistência que operava sob o codinome de Mozart. Nos bastidores, o reservadíssimo Jaujard também fazia a sua parte na Resistência. Um laço formado entre dois companheiros na guerra, com o fim do conflito, ele se divorciaria da esposa e se casaria com ela.

VINTE E DOIS

RESISTÊNCIA

Em seu famoso discurso de 18 de junho de 1940, Charles de Gaulle chamou o povo francês à ação com as palavras: “Aconteça o que acontecer, a chama da resistência não deve nem vai se apagar”. Ele convidou os soldados franceses que tinham sido evacuados para ao Reino Unido a se juntar às Forças Francesas Livres. Entretanto, dos mais de 115 mil soldados que os britânicos tinham recentemente evacuados da cidade francesa de Dunquerque, localizada na costa bem no norte da França, menos de 3 mil haviam se juntado a De Gaulle em agosto de 1940. Além disso, tinha conseguido apenas um relutante apoio da Inglaterra e nenhum dos Estados Unidos. Churchill apoiou o movimento França Livre, mas não gostava do arrogante e inflexível De Gaulle. Roosevelt disse que De Gaulle almejava ser outro Napoleão e não queria ter nenhuma relação com ele.

A Resistência dentro da França enraizava-se de maneira igualmente lenta, embora, desde o início da Ocupação, um pequeno número de pessoas tivesse começado a se organizar, entre elas funcionários dos Museus Nacionais. Inicialmente, os números da Resistência permaneceram pequenos, pois, no início da Ocupação, houve pouca esperança de auxílio de outros países e sem isso a resistência contra os alemães e o governo de Vichy parecia inútil para a maioria. Além disso, muitas pessoas, inclusive aqueles no poderoso partido comunista da França, não tinham mais entusiasmo por De Gaulle do que por Pétain.

Referindo-se aos dois, um pôster comunista em janeiro de 1941 tinha a seguinte frase: “A França não precisa nem de cólera nem de praga”. Mas, pouco a pouco, a resistência interna começou a crescer. Isso significava muitas coisas. A princípio, e para a maioria das pessoas, significava atos pequenos e solitários como dar discretos solavancos em soldados alemães nas calçadas, rasgar pôsteres alemães ou atrasar uma entrega de propósito. Mais ativamente, podia significar esconder pessoas ou participar de greves. Uma resistência ainda mais ativa envolvia desde a publicação de jornais clandestinos até passar informações militares para os Aliados, sabotar a produção industrial, linhas de telefone e estradas de ferro até carregar armas.



Da esquerda para a direita, Henri Giraud, Franklin D. Roosevelt, Charles de Gaulle, Winston Churchill, janeiro de 1943.

Em julho de 1943, as Forças Francesas Livres, de De Gaulle, tinham se avolumado e contavam com 50 mil integrantes, ainda apenas uma fração do que viria a ser um ano depois. Dentro da França, a Resistência ativa tinha crescido em 1943 para centenas de milhares de homens e mulheres, muitos deles nem

remotamente aprovavam De Gaulle. Originalmente composta por muitos grupos sem filiação, tanto pequenos quanto grandes, em 1943 vários desses grupos díspares da Resistência tinham começado a formar coalizões de trabalho para melhorar suas capacidades. Em fevereiro de 1944, muitos se unificariam às Forças Francesas do Interior (Forces Françaises de l'Intérieur, ou FFI).

No início da guerra, a resistência tinha sido uma atividade sobretudo urbana. Em centros com populações maiores, havia mais pessoas com mentalidade semelhante e elas conseguiam facilmente fundir-se ao anonimato da cidade. As cidades também tinham mais recursos para a produção de explosivos e de documentos clandestinos e falsificados, bem como redes de indivíduos para distribuí-los. Mas a distribuição geográfica da Resistência começou a mudar radicalmente em fevereiro de 1943, depois que o governo de Vichy decretou o regimento de *Service du travail obligatoire* (STO), um programa de trabalho forçado que sujeitava homens franceses de vinte e poucos anos à deportação para a Alemanha, onde substituíam trabalhadores que estavam sendo recrutados em grande quantidade para o serviço militar no front russo. Para escapar do programa, jovens franceses do sexo masculino às dezenas de milhares iam se esconder nas parcamente povoadas colinas, florestas e montanhas da França rural, que continham poucas tropas de ocupação, mas muitos esconderijos naturais que tornavam até mesmo o reconhecimento aéreo difícil. Esses homens acabaram sendo conhecidos como *maquis*, da palavra italiana para os densos arbustos de sempre-vivas mediterrâneas, que evoluiu para a expressão corsa *darsi alla macchia* – “leve aos maquis” –, o ato de se fugir de um vilarejo para as acidentadas colinas mediterrâneas (que tinham uma alta vegetação *macchia*), o que os homens costumavam fazer para escapar das autoridades ou de vendetas. As colinas isoladas, íngremes e cobertas de florestas, além dos vales dos rios que rodeavam o depósito do Louvre em Montal e os outros ali perto eram particularmente apropriados para a atividade maqui. Os funcionários tiveram contato com os maquis quase imediatamente após o Louvre levar seus tesouros para a área em 1943 e muitos se juntaram a eles.

Durante caminhadas nas florestas isoladas ao redor de La Treyne, André Chamson e sua esposa encontraram contêineres de armas que os Aliados tinham começado a lançar de paraquedas para a Resistência. Não demorou para Chamson iniciar uma vida dupla como “comandante Lauter” de uma célula local

de maquis. Para encontrar-se com eles, Chamson às vezes adentrava a floresta. Em outras, se comunicava por intermédio de um contato feminino que ia se encontrar com ele no depósito. Quando chegava, a mulher pedia para a esposa de Chamson sair da sala, pois, para os maquis, o sigilo podia significar a diferença entre a vida e a morte.

Vários outros curadores também faziam parte dos maquis. Bem como diversos guardas, muitos dos quais desertores do programa de trabalho forçado STO. Os membros dos maquis nos depósitos começaram a guardar panfletos, dinheiro, braçadeiras, armas ou munição em seus alojamentos e até mesmo em meio aos caixotes de arte, o que causava muita preocupação em Jaujard, pois a descoberta desses itens em uma revista alemã com certeza significaria o confisco também da obra de arte.

Quando a atividade da Resistência vicejou durante 1943, os alemães começaram a suspeitar que os depósitos dos Museus Nacionais estavam sendo usados para guardar materiais clandestinos. Em outubro, partiram para a ação. Até então, um protocolo entre os Museus Nacionais e a Kunstschutz tinha estipulado que nenhum alemão, civil ou militar, podia entrar em depósitos de arte sem autorização prévia de alguém pertencente ao alto escalão tanto francês quanto alemão. No dia 5 de outubro de 1943, Tieschowitz foi ao Louvre para alertar Jaujard de que, com efeito imediato, as autoridades militares locais tinham sido autorizadas a efetuar buscas em qualquer depósito e a abrir qualquer caixote para procurar panfletos, armas e munições não autorizadas da Resistência. Apesar de Jaujard reiteradamente alertar os chefes dos depósitos a não manterem esse tipo de material nos locais sob sua responsabilidade, sabia que suas palavras às vezes entravam por um ouvido e saíam pelo outro. Em certa ocasião, quando soube que a Gestapo estava prestes a revistar um depósito na abadia de Saint-Guilhem-le-Désert, ele imediatamente enviou André Chamson em uma missão urgente para avisar o sacerdote da abadia, que esvaziou depressa uma cripta com submetralhadoras e um paraquedas britânico que havia chegado recentemente.

Enquanto a maior parte dos funcionários dos Museus Nacionais envolvidos com os maquis mantinha suas atividades em segundo plano, René Huyghe, chefe do depósito Montal, levava uma vida dupla ativa e notória como líder maqui, o que gerava muita preocupação em Jaujard. Quando um guarda fugiu com várias

armas de Huyghe, ele e várias pessoas que ajudavam os maquis pegaram o sujeito e o levaram ao castelo. Enquanto Huyghe distraía os guardas do depósito, os ajudantes levaram o prisioneiro para o sótão. Depois de o homem admitir que tinha escondido as armas em Paris, Huyghe foi pessoalmente recuperá-las e pediu ajuda de Jaujard. Até Huyghe retornar com as armas – uma operação com alto risco de ser descoberta pelos alemães –, o refém permaneceu no sótão sob a guarda dos maquis, logo acima da *Mona Lisa* e das outras valiosas pinturas do Louvre. Suas refeições eram fornecidas pela mãe de Huyghe, que tinha concordado em levar a comida ao andar de cima, mas com a condição de que ele seria alimentado adequadamente.

Huyghe entrou em um limbo de outras maneiras. Com a ajuda de um funcionário da administração municipal que também fazia parte da Resistência, Huyghe conseguiu identidades falsas para oito jovens que haviam sido sentenciados *in absentia* à morte por fugirem do serviço militar alemão e os contratou como guardas no depósito de Montal. Como os alemães sabiam que todo funcionário dos depósitos tinha que ter um dossiê impecável, tinham pouco motivo para questionar a presença dos homens.



| René Huyghe (na frente, terceiro a partir da direita) com seu bando de homens.

As atividades da Resistência levadas a cabo pelos funcionários do Louvre estenderam-se muito além da ajuda a desertores do STO e aos maquis. Alguns deles, como Christiane Desroches Noblecourt, adida no Departamento de Antiguidades Egípcias do Louvre, serviram como mensageiros. Após evacuarem os tesouros egípcios de Courtalain para Saint-Blancard no primeiro semestre de 1940, ela inicialmente retornou a Paris, e Jaujard lhe deu o cargo de curadora interina do departamento. Ela tinha entrado em um grupo da Resistência recém-criado, apenas alguns dias depois que De Gaulle fez seu discurso em junho de 1940, e não demorou a começar a tirar proveito de seu cargo no museu para entrecortar a França com mensagens para a Resistência. Atravessar a linha de demarcação entre as zonas ocupada e livre requeria uma *ausweis*, (autorização de viagem) mas a Kunstschutz era liberal no fornecimento de passes para os funcionários de museus quando a solicitação era feita por Jaujard. Apesar de o depósito de Saint-Blancard estar nas mãos hábeis de funcionários sêniores, Desroches Noblecourt às vezes pedia a Jaujard para providenciar um *ausweis* para “inspecionar” o depósito. Totalmente ciente de que ela tinha outros destinos em mente assim que atravessasse para a zona livre, ele respondia com um sorriso: “Tem razão, seus caixotes precisam de você. Isso sim é dedicação profissional!”.

A Resistência também era ativa no depósito Valençay. Jaujard e o curador-chefe do Museu Guimet pediram a André Leroi-Gourhan, um curador assistente do museu, para ir a Valençay, com a pretensão de ajudar no manuseio das coleções de arte do Guimet armazenadas no depósito, mas também para entrar em contato com os maquis da área de Valençay para ajudar a garantir que eles não provocariam nenhuma ação contra os alemães perto do castelo e, com isso, colocar as coleções de arte em risco. Leroi-Gourhan fez contato com os maquis como instruído, mas, em vez de simplesmente alertá-los para não agirem, juntou-se a eles. Leroi-Gourhan também recrutou vários outros funcionários do depósito para o grupo, que foi convenientemente batizado de “*le maquis de la Vénus*”.

A BBC transmitia mensagens codificadas para avisar os maquis da área sobre entregas que estavam chegando às florestas do duque de Valençay e a outras ali perto. Ouvintes das transmissões escutavam, entre outras frases, as seguintes: “*La Vénus de Milo tricote*” (A *Vênus de Milo* está tricotando) e “*La Victoire de Samothrace fait du vélo*” (A *Vitória de Samotrácia* está andando de bicicleta).

Gérald Van der Kemp, o chefe do depósito de Valençay, também ajudava retransmitindo informações para os maquis da área, um trabalho fácil, já que as florestas ao redor estavam cheias deles. Em 1940, Churchill tinha criado um serviço ultrassecreto chamado de Executiva de Operações Especiais (*Special Operations Executive* – SOE), cujo objetivo era “incendiar a Europa” por meio de subversão e sabotagem nos territórios ocupados e de ajuda aos movimentos locais da Resistência. A Seção F do SOE lançou seu primeiro integrante na área de Valençay, de paraquedas, em maio de 1941. Em 1943, a Seção F tinha crescido e contava com mais de mil integrantes. Sem o conhecimento do duque, eles frequentemente encontravam-se na floresta, onde também recebiam armas e suprimentos que eram lançados ali de paraquedas.

Van der Kemp sentia-se à vontade em seu papel de mensageiro dos maquis, mas temia fazer mais por receio de expor o castelo, seus habitantes e as obras de arte a represálias nazistas. Ficou horrorizado ao descobrir que Leroi-Gourhan havia estocado armas da Resistência em uma gruta no terreno do castelo e braçadeiras da FFI no sótão e exigiu que Leroi-Gourhan se livrasse de tudo aquilo. A ansiedade de Van der Kemp acabaria mostrando-se justificada.

Como muitos outros na França, vários funcionários do Louvre também estavam envolvidos com a imprensa clandestina que tinha começado a brotar nos primeiros dias da Ocupação, já que a imprensa regular foi censurada nas zonas tanto ocupada quanto “livre”. A Gestapo procurava ativamente aqueles envolvidos e todos os capturados estavam sujeitos a prisão, deportação ou coisa pior. Enquanto em Montauban, André Chamson escrevia um livro clandestino chamado *Le puits des miracles* (O poço dos milagres). Toda manhã ele pegava as páginas escritas na noite anterior e as enfiava cuidadosamente na parte oca de uma árvore para evitar que fossem descobertas no caso de o apartamento de sua família ser revistado. A esposa de Jaujard levou as últimas páginas do manuscrito para Paris escondidas no estojo de sua escova de dentes.

Meses após a chegada dos alemães em Paris, grupos clandestinos começaram a brotar na cidade. Eram geralmente pequenos, já que os olhos nazistas estavam em todos os lugares e grandes reuniões expunham-se a um risco maior de serem percebidas por alemães e denunciadas por vizinhos e colegas de trabalho colaboracionistas. Alguns dos primeiros e mais ativos membros desses grupos foram os funcionários dos Museus Nacionais, e várias de suas atividades

aconteceram bem debaixo do nariz dos nazistas nos intermináveis e sombrios cômodos e corredores do próprio Louvre.

Um líder do início da Resistência foi o historiador de arte e curador dos Museus Nacionais Jean Cassou. Após auxiliar na evacuação no segundo semestre de 1939, foi assistente de Carle Dreyfus em Valençay antes de ser convocado de volta a Paris em meados de 1940. Muito rapidamente, ajudou a formar um dos primeiros grupos de Resistência na França, o *Francesees Livres da França*. O pequeno círculo também incluía, entre outros, Christiane Desroches Noblecourt, do Louvre, e Agnès Humbert, curadora de outro museu sob a supervisão de Jaujard, que também tinha participado da evacuação de 1939. No início de outubro, Cassou e Humbert faziam parte da rede de resistência do Museu de l'Homme e ambos haviam sido demitidos – duas das 35 mil vítimas da lei do governo de Vichy que vigorou em julho e deu aos ministros do governo três meses para dispensar qualquer servidor público, uma forma rápida e eficiente de expurgar da administração quaisquer pessoas desleais à nova ordem. Jaujard tinha recebido a desagradável tarefa de fazer as duas dispensas, mas não lhe deram motivo algum para elas.

Jaujard não conseguiu salvar os empregos de Cassou nem de Humbert, que acabaram detidos e presos por suas atividades relacionadas à Resistência. Jaujard também não conseguiu proteger o emprego dos colegas judeus do impacto dos estatutos antissemitas do governo de Vichy. Entre aqueles que perderam o emprego como resultado dessas leis estavam Carle Dreyfus, curador do Departamento de Objetos de Arte do Louvre e primeiro diretor do depósito de Valençay, e David David-Weill, chefe do conselho de administração do sistema nacional de museus. Ambos ficaram escondidos durante a Ocupação. Outra vítima dos estatutos foi o curador Charles Sterling, que partiu em 1942 para Nova York, onde entrou para o Museu Metropolitano de Arte.

Jaujard, no entanto, foi capaz de salvar outros empregos e, em alguns casos, salvar vidas. Às vezes, tirava vantagem dos fatos. Após o programa de trabalho forçado do STO entrar em vigor em 1943, Jaujard conseguiu excluir vários jovens do programa alegando que precisava de operários fortes e jovens, pois muitos guardas dos depósitos eram idosos, tinham ferimentos de guerra ou outras enfermidades. Em outras ocasiões, Jaujard simplesmente mentia. Sabia que seu adjunto, Joseph Billiet, era comunista, porém, quando disseram a Jaujard

em agosto de 1941 para expurgar de sua equipe simpatizantes do comunismo, reportou que, de acordo com o que sabia, não havia esse tipo de pessoa em meio a seus funcionários. Às vezes lançava mão de seu bom relacionamento com a Kunstschutz. Em 1944, a ex-secretária de Jaujard, Suzanne Kahn, que tinha perdido o emprego devido a leis antissemitas, e seu marido foram capturados pelos alemães, enviados ao campo de deportação Drancy e estavam diante de iminente deportação para a Alemanha. Jaujard conseguiu convencer a Kunstschutz a mantê-los na França com o argumento de que o marido dela precisava de cuidados especiais para tratar a perna quebrada.

Jaujard fez vista-grossa para as atividades de imprensa clandestina que ocorriam a portas fechadas no próprio Louvre, a apenas alguns passos dos alemães que vigiavam a área isolada do palácio. Joseph Billiet, o adjunto de Jaujard, fundou o jornal *L'art français*, que denunciava a pilhagem de propriedades judias e o silêncio do governo de Vichy a esse respeito, o roubo do *Retábulo de Gante* e as ações de certos líderes franceses. Claude Morgan, um funcionário dos Museus Nacionais, esboçou as primeiras edições do jornal *Les lettres françaises* de seu escritório no Louvre. E essas primeiras edições foram produzidas no equipamento do próprio Louvre com papel fornecido pelo museu. Foi uma ajuda preciosa, tendo em vista que equipamento de impressão e material estavam em falta, e tentar conseguir por vias ilegais era uma empreitada perigosa. O escritório de Morgan também hospedava reuniões clandestinas do comitê editorial do jornal.

Uma coisa era publicar artigos clandestinos, mas armazená-los discretamente e distribuí-los era outra. Morgan estocou cópias prontas do *Les lettres françaises* na obscuridade do Louvre, bem como cópias de livros publicados pela editora de literatura *underground* Les Editions de Minuit (Edições Meia-Noite), que outros integrantes da Resistência tinham lhe entregado em inconspícuos pacotes pequenos. Do Louvre, a transferência era fácil: ele ficava a uma pequena caminhada da Pont des Arts, uma estreita ponte para pedestres sobre o Sena. No outro lado, os livros eram entregues a integrantes da Resistência – encontros que carregavam consigo o risco de tortura e morte para todos.

O Louvre abrigava mais do que publicações da Resistência. Seu interminável labirinto de cômodos subterrâneos que se estendem por quase um quilômetro desde a igreja de Saint-Germain l'Auxerrois até o Tulherias também servia, com

o conhecimento de Jaujard, de esconderijo para integrantes da Resistência, paraquedistas Aliados e judeus. Membros da Resistência em fuga também encontravam abrigo no apartamento de Jaujard no Louvre. Durante várias semanas em agosto de 1943, ele e a esposa hospedaram Pierre Dalloz, um dos membros fundadores de um importante grupo maqui, o Vercors. Quando Jaujard começou a temer pela segurança de Dalloz, o despachou sorrateiramente para o apartamento de sua assistente Jacqueline Bouchot-Saupique e seu marido, em Paris. Jaujard também recepcionou Jean Cassou quando ele estava fugindo, mostrando-lhe a chave escondida debaixo do tapete da porta da frente para que pudesse entrar na ausência de Jaujard. O apartamento de Jaujard também hospedava algumas reuniões do Conselho Nacional da Resistência, o corpo criado em meados de 1943 para coordenar vários grupos da Resistência.

Nos dias após a invasão alemã da França em novembro de 1942, Jaujard tinha solicitado permissão às autoridades do governo de Vichy para notificar britânicos e americanos sobre a localização dos depósitos com o intuito de evitar bombardeio acidental dos locais e dos itens em trânsito. Como não obteve resposta, perguntou novamente várias semanas depois. A solicitação foi passando de um departamento governamental a outro. Até que finalmente, no dia 31 de dezembro, o ministro de Relações Exteriores do governo de Vichy negou o pedido. Jaujard soube extraoficialmente que o ministro havia escrito na margem do documento: “Proposta irrelevante, prosseguimento desnecessário”. Em abril de 1943 e novamente em abril de 1944, Jaujard renovaria a solicitação. Em todas as vezes ela foi negada, mas ele acabou conseguindo permissão em junho de 1944.

Contudo, Jaujard não tinha esperado a permissão. Como mais um de seus atos de resistência silenciosa, havia resolvido o assunto com as próprias mãos imediatamente após o recebimento da primeira recusa no final de 1942. Ele e Christiane Desroches Noblecourt, funcionária do museu, tinham feito em segredo uma lista detalhada das localizações dos depósitos, que ele posteriormente entregou ao curador – e membro da Resistência – Robert Rey, que deu um jeito de retransmitir a informação para Londres.

Tinha ficado acordado que a BBC transmitiria mensagens codificadas para informar a Jaujard e outras pessoas que Londres havia recebido a informação. Não demorou para as transmissões difundirem a mensagem, “Van Dyck

agradece a Fragonard”. Em abril de 1943, quando alguma obra de arte teve que ser transportada, Jaujard uma vez mais solicitou permissão às autoridades para notificar os Aliados. Depois de receber outra recusa, Jaujard e Rey partiram para a ação. Não demorou para intrigados ouvintes escutarem a mensagem “A Mona Lisa está sorrindo”. Jacques Jaujard escutou-a, e também sorriu.

VINTE E TRÊS

LADRÕES E ESPIÕES

De todas as ações de Jaujard, talvez a mais ousada tenha sido plantar uma espiã em meio aos alemães. Sua espiã era ainda mais ousada; encarava o risco diário de ser presa e executada se fosse descoberta. No início de 1940, os alemães tinham pedido espaço no Louvre para armazenar arte, mobília e outros itens confiscados de coleções judias. Três semanas depois, quando os três cômodos cedidos na área isolada do Louvre ficaram abarrotados, eles quiseram ainda mais espaço, dessa vez todo o museu Jeu de Paume, localizado em frente ao Louvre no canto noroeste do Jardim das Tulherias e fronteiro à Place de la Concorde e à Rue de Rivoli. O pequeno prédio construído em 1861 como salão de jogos para Napoleão III tinha hospedado várias exposições temporárias e possuía uma coleção permanente de arte moderna estrangeira. A localização era perfeita para a operação de pilhagem da ERR, pois era isolado da rua e de olhos curiosos dos dois lados pelos muros do Jardim das Tulherias, o que permitia que os caminhões entrassem e saíssem discretamente. O prédio também era fácil de proteger, pois ficava praticamente em frente ao Hôtel de Crillon, o quartel-general; sede militar alemã. Além disso, Göring ordenaria que o prédio fosse muito bem vigiado por oficiais da Luftwaffe e da Gestapo.

Para ceder o uso do prédio, Jaujard estabeleceu uma condição: franceses e alemães fariam listas paralelas de itens confiscados. Para providenciar o

documento francês, Jaujard designou Rose Valland, uma funcionária não remunerada que tinha vários cursos em belas-artes e história da arte. Ela era voluntária no Jeu de Paume desde 1932 e tinha sido administradora do museu desde pouco antes de a guerra ser declarada em setembro de 1939 até os alemães chegarem a Paris em junho seguinte. Além de designar Valland como a responsável pela lista, Jaujard deu-lhe outra missão: encontrar uma maneira – qualquer uma – de permanecer no Jeu de Paume, com o intuito de ficar de olho naquilo que os alemães estavam fazendo. Jaujard sabia que muitos dos bens confiscados seriam enviados para a Alemanha e os franceses não podiam impedir isso, mas ele tinha esperança de que com a identificação dos itens à medida que eram guardados e com a possível descoberta do local para onde tinham ido, as informações poderiam ajudar a recuperá-los após a guerra.



| Museu do Jeu de Paume, final dos anos 1940, com o Louvre ao fundo.

No primeiro dia de novembro, os homens da Luftwaffe comandada por Göring colocaram às pressas dentro do edifício mais de 400 caixotes de bens

confiscados. Na manhã seguinte, embalaram-nos grosseiramente, empilharam de qualquer jeito as pinturas contra as paredes enquanto Volland começava a preparar a lista francesa da melhor maneira possível, auxiliada por vários colegas. Em pouco tempo, ficou evidente para ela que os alemães não tinham a menor intenção de preparar um inventário duplo. Se ainda havia alguma dúvida, ela foi eliminada logo após o meio-dia, quando Hermann Bunjes – supostamente funcionário da Kunstschutz, mas na prática um entusiasmado assistente de Göring – apareceu ali, fechou com força o caderno no qual os franceses estavam fazendo a lista e disse a Volland e seus colegas para irem embora. E não voltarem. Os outros foram embora, porém, seguindo as instruções de Jaujard, Volland simplesmente ignorou a ordem, assumindo a premissa de que não se aplicava a ela, pois as coleções permanentes do museu ainda precisavam de cuidados e que a equipe de manutenção do edifício ainda necessitava de supervisão, ambas as atribuições tinham sido responsabilidade dela antes da Ocupação. O barão Kurt von Behr, chefe das operações da ERR na França, cometeu o erro de deixá-la ficar.



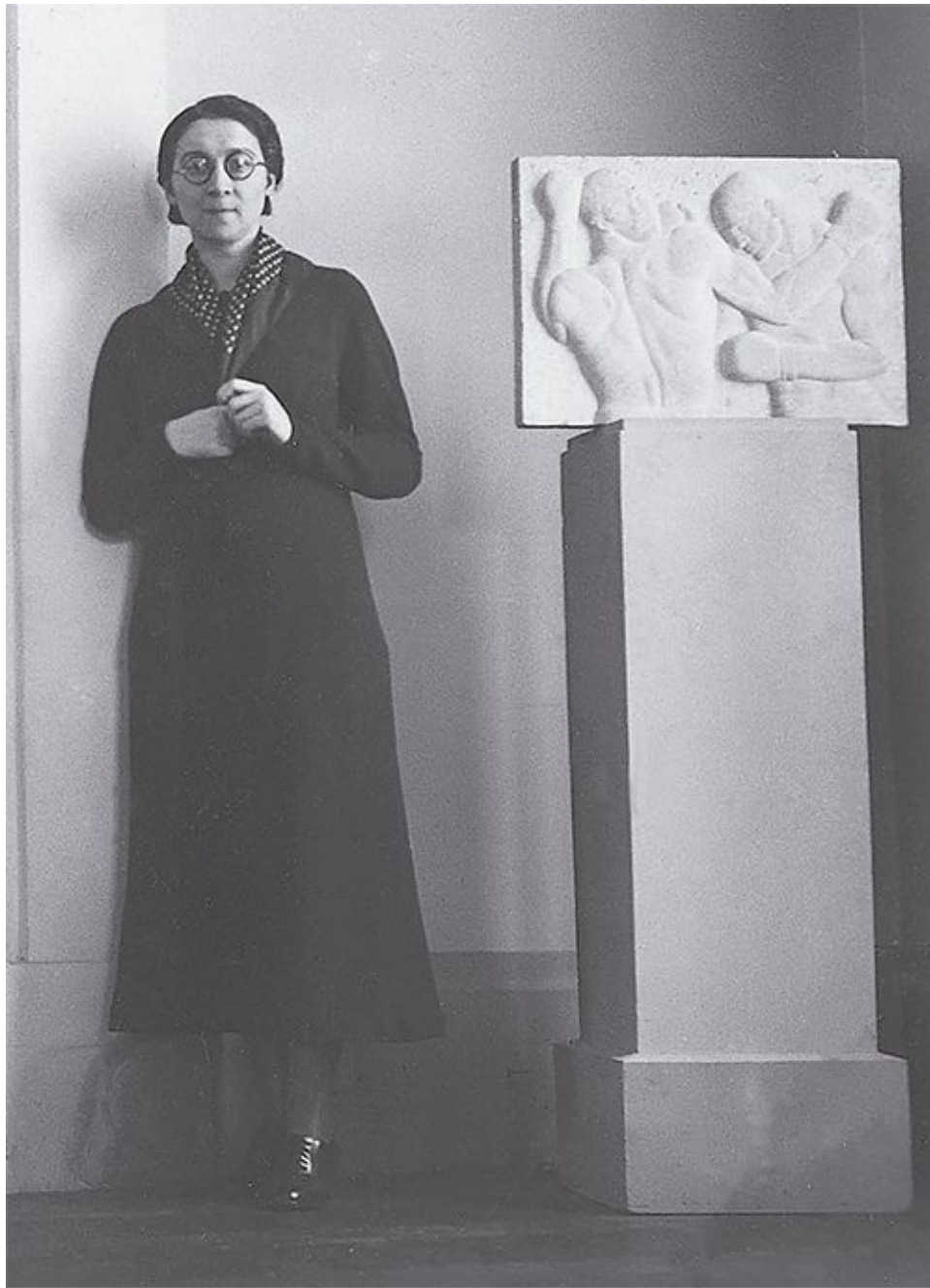
Caminhão no Cour Carrée do Louvre levando bens confiscados às áreas isoladas do museu.

Os primeiros dias no novo depósito de arte nazista foram um borrão frenético de atividade. Volland não demorou a entender o porquê: Hermann Göring chegaria da Alemanha para inspecionar os despojos. No dia 3 de novembro, ele chegou, acompanhado de homens da Luftwaffe, autoridades da ERR e seu próprio curador de arte, Walter Hofer. Ostentando um comprido sobretudo e um fedora de aba larga, com a sua marca registrada na mão, a bengala, Göring passou o dia inteiro no museu. Dois dias depois, além de ficar admirando a *Bela alemã* no Louvre, retornou ao Jeu de Paume, onde alegremente examinou os espólios mais uma vez. No final do dia, Göring tinha definido a distribuição de vários itens. Uma categoria continha obras de arte que ele havia separado para Hitler, a segunda era uma lista de obras de arte para ele mesmo, e outros itens tinham etiquetas que os destinavam a museus alemães ou outros locais.

Não demorou muito para, sob os olhos vigilantes de Volland, chegarem mais frutos de confiscos de bens de propriedade de judeus. A maioria deles foi catalogada e preparada para ser despachada para a Alemanha. No final de janeiro, o comandante militar alemão da França sentiu-se compelido a escrever para seu superior informando que desaprovava as ações de Göring, argumentando, entre outras coisas, que “Toda essa questão do confisco já levantou poeira demais. Eu mesmo sou da opinião de que isso deve parar agora, penso que qualquer outro confisco deve ser contido”. Mas Göring tinha o apoio de Hitler, e apenas alguns dias após o protesto do comandante, Göring estava de volta ao Jeu de Paume para colher mais frutos. No dia 5 de fevereiro, Wolff Metternich e seu assistente Tieschowitz chegaram a anunciar que, como representantes do Comando Supremo do Exército, eram responsáveis pela segurança daquelas obras. Göring os mandou embora.

Vários dias depois, um trem com 25 vagões carregados com arte, mobília antiga, gobelinos e outros itens saqueados partiram para Berlim. As maiores obras-primas escolhidas por Göring – 19 caixotes destinados a Hitler e 23 para ele mesmo – foram colocados em dois vagões engatados ao trem particular de Göring. Enquanto seu trem seguia rumo à Alemanha, o ronco do avião de combate que o escoltava ecoava pelos campos franceses. A bordo encontravam-se *O astrônomo*, de Vermeer, e obras de Rembrandt, Fragonard, Boucher e outros mestres. As instruções para o despacho escritas à mão por Göring

pareciam um pedido feito em um restaurante: “Todas as pinturas marcadas com ‘H’ são para o Führer. [...] Tudo marcado com ‘G’ é para mim”.



! Rose Valland no Museu do Jeu de Paume.

Em meados de 1941, Valland recebia um salário pela primeira vez e Göring tinha feito mais cinco viagens a Paris e organizado o despacho para a Alemanha de aproximadamente $\frac{3}{4}$ de toda a pilhagem de guerra. Fez mais quatro viagens

ao Jeu de Paume em 1942, todas cuidadosamente observadas por Valland. Em meados de 1943, a atividade de confisco foi reduzida consideravelmente quando Hitler removeu Rosenberg – portanto, também Göring – do controle da ERR. A maior parte das atividades subsequentes no Jeu Paume envolveria catalogar itens confiscados ainda nas instalações e preparar seu envio para a Alemanha. No total, entre março de 1941 e julho de 1944, 4.174 caixotes contendo quase 22 mil peças de arte saqueadas deixaram a França com destino à Alemanha, isso para não mencionar as centenas de milhares de outros itens, inclusive joias, tapeçaria, mobília antiga e outros tesouros tomados de indivíduos e bibliotecas.

Sempre que itens chegavam ao Jeu de Paume e eram despachados para a Alemanha, Rose Valland estava observando. De dia, arranjava todas as desculpas possíveis para circular ao redor dos prédios e observar as atividades dos alemães. Vigia as obras de arte que pertenciam aos museus antes da guerra e conferia sistemas elétricos e contra incêndio. Com aparência simples e vestida de maneira igualmente simples, a sossegada mulher de 42 anos e óculos redondos grandes chamava pouca atenção dos alemães enquanto se movia para lá e para cá, memorizando atenciosamente tudo que via. Ela resgatava documentos em cestas de lixo. Escutava conversas quando os alemães falavam livremente diante dela, sem saberem que Valland era fluente no idioma deles. As localizações dos depósitos alemães eram anotadas em um caderno que ela sempre deixava sobre a mesa e, acima da mesa, uma lista era atualizada com os despachos do dia e seus destinos. E os relatórios que vinham sendo compilados pela ERR ficavam trancados. Valland fez bom uso de seu acesso a tudo isso. Ela também conseguia ver o livro de registro do vigia.



| Hermann Göring no Museu do Jeu de Paume.

Valland também tinha outras fontes de informação. Os guardas contavam-lhe tudo que parecia interessante e ela fez amizade com o chefe da equipe que embalava as peças e um dos motoristas para descobrir o que estavam fazendo. Dois guardas no Louvre soltavam informações sobre as atividades da ERR nos cômodos isolados no Cour Carrée, local que ela era proibida de acessar.

À noite, usava sua memória espetacular para fazer anotações secretas de suas descobertas. Às vezes, conseguia surrupiar negativos dos arquivos fotográficos da ERR e fazia impressões, depois os colocava de volta na manhã seguinte. Em intervalos de poucos dias, Valland passava informações durante suas reuniões normais com Jaujard ou com sua assistente Bouchot-Saupique. Jaujard dava um

jeito de retransmitir algumas informações sobre localização a membros da rede de resistência do Louvre, que, por sua vez, as passava às mãos dos Aliados. Como resultado, antes do fim da guerra, os Aliados sabiam para onde parte da arte saqueada havia sido inicialmente transferida e evitava bombardear esses locais.

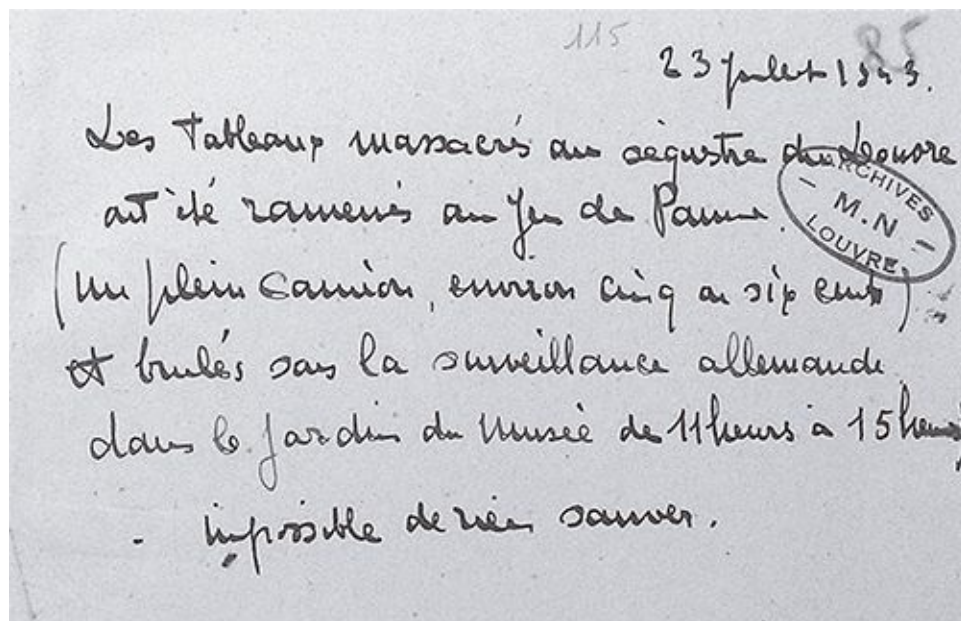
Desde o momento em que começou a espionar no Jeu de Paume, Valland sabia do grande risco pessoal envolvido. Caso fosse pega, seria feita prisioneira ou sentenciada à morte. Mesmo assim, continuaria com seu engodo durante quatro anos. Em fevereiro de 1944, por pouco não foi pega quando um representante de Göring no Jeu de Paume flagrou-a tentando decifrar um endereço. Olhando dentro dos olhos dela, o homem disse que ela podia levar um tiro se falasse com alguém sobre as atividades naquelas instalações. Sempre calma, ela simplesmente respondeu: “Ninguém aqui é tolo o bastante para não saber dos riscos”.

Embora a esmagadora maioria das obras de arte saqueadas tenha ido para a Alemanha enriquecer as coleções de Hitler e Göring, outros itens – particularmente aqueles que não estavam de acordo com a ideologia nazista – eram vendidos para se obter moeda forte ou obras mais cobiçadas. Certos itens também eram comercializados com o mesmo objetivo. De longe, a maior categoria de arte inaceitável era aquilo que Hitler chamava de *entartete Kunst*, ou arte degenerada. Isso incluía arte moderna, especialmente obras abstratas, mas também, de maneira mais geral, arte a partir do período Impressionista, além das obras de qualquer judeu. Entre os muitos artistas que produziam arte considerada “degenerada” estavam Klee, Picasso, Modigliani, Kandinsky e Chagall, mas também Vincent van Gogh. Em 1937, oficiais nazistas expurgaram de museus alemães mais de dezesseis mil obras “degeneradas”. Artistas “degenerados” eram demitidos de seus cargos de professores e proibidos de exhibir ou vender suas obras, e até mesmo de comprar materiais para produzirem sua arte. Em muitos casos, não tinham permissão para pintar nem esculpir nada e muitas de suas obras foram confiscadas e destruídas.

O mesmo destino aguardava algumas das artes “degeneradas” roubadas e armazenadas nos cômodos isolados do Louvre com mobília e outros itens que tinham sido arrancados à força de lares judeus. No dia 19 de julho de 1943, um grupo de agentes da ERR se encontrou nos cômodos isolados para colocar em

prática o que correspondia a um julgamento da arte “degenerada”. Eles separaram algumas pinturas – inclusive obras de Courbet, Monet, Degas e Manet – para trocá-las por outras mais “aceitáveis” e separaram outras para possíveis vendas, entre elas obras de Bonnard, Vuillard, Matisse, Braque e Dufy.

O restante, considerado “perigoso”, foi condenado à destruição. No dia 23 de janeiro de 1943, nos cômodos isolados do Louvre, agentes nazistas com facas nas mãos retalharam mais de 500 pinturas, de retratos de famílias judias a obras de Miró, Klee, Ernst, Picasso e outros. Depois carregaram um caminhão militar com os destroços, os levaram para os Jardins das Tulherias e atearam fogo. A coluna de fumaça que ascendia ao céu de Paris permaneceu visível horas depois, até desaparecer na escuridão do apagão noturno ordenado pelos alemães.



115 23 juillet 1943.
Les Tableaux massacrés au séquestre du Louvre
ont été ramenis au Jeu de Paume.
(un plein camion, environ cinq ou six cents)
et brûlés sous la surveillance allemande
dans le jardin du Musée de 11 heures à 15 heures)
- impossible de rien sauver.

1 Bilhete de Rose Valland que relata a fogueira de 23 de julho de 1943.

23 DE JULHO DE 1943

AS PINTURAS MASSACRADAS NO ISOLAMENTO DO LOUVRE FORAM LEVADAS DE VOLTA AO JEU DE PAUME (UMA CAÇAMBA INTEIRA, POR VOLTA DE 500 OU 600) E INCINERADAS SOB A VIGILÂNCIA ALEMÃ NO JARDIM DO MUSEU DAS 11H ÀS 15H. IMPOSSÍVEL SALVAR QUALQUER COISA.

VINTE E QUATRO

DO CÉU E DA TERRA

Três meses depois que os alemães chegaram em 1940, o racionamento de comida entrou em vigor; no final do ano, a escassez já era uma realidade. Até mesmo o afamado mercado de rua na Rue Mouffetard continha pouca comida para vender. No início de 1942, tanto combustível para aquecimento quanto comida estavam difíceis de encontrar. Naquele janeiro, quando a funcionária do Louvre Magdeleine Hours deu à luz, um primo dela levou duas toras amarradas com uma fita azul para que ela pudesse acender a lareira e se aquecer um pouco. Presentes dos colegas do museu incluíram meio quilo de manteiga e algumas cenouras da cantina do Louvre. Em 1943, quase todo mundo estava habitualmente com fome, apenas aqueles ricos o bastante para comprar no mercado negro conseguiam comer satisfatoriamente. Em 1943, quando o preço oficial de meio quilo de manteiga era pouco mais de 62 francos, alguém disposto a comprar a rara *commodity* conseguia às vezes obtê-la por 5 a 6 vezes esse preço. Mas a severa escassez geralmente tornava impossível encontrar produtos básicos mesmo para as pessoas que tinham os cartões de racionamento para obtê-los.

Havia muitas razões para a escassez. O transporte estava muito restrito, o que exacerbava problemas de fornecimento nas cidades e em outras áreas que não produziam localmente uma diversidade de itens alimentícios. Na área sul de Hérault, as pessoas estavam vivendo com uma dieta à base de castanhas e batata.

A invasão Aliada do Norte da África em novembro de 1942, tinha isolado a França de seus parceiros comerciais. Havia menos mão de obra para a agricultura, já que os homens tinham ido para a guerra e as mulheres para as fábricas, e outros recursos para a produção, tal como combustível, tinham sido direcionados para as forças armadas alemãs. Além disso, a maior parte da comida que era produzida ou desaparecia no mercado negro, ou era confiscada para as forças armadas alemãs e para a máquina administrativa na França, ou despachada para a Alemanha para minimizar a escassez de comida naquele país. Quando os alemães chegaram a Montauban em novembro de 1942, confiscaram imediatamente todo o estoque reserva de comida da cidade. Para ter a menor esperança de conseguir um pedacinho de queijo, Mazauric tinha que sair no raiar do dia. O nabo – que antes da guerra alimentava apenas o gado – era uma das únicas comidas abundantes em Montauban, assim como os pêssegos maduros demais que os alemães não tinham como transportar.



| Pés de tomate nas hortas do Louvre na época da guerra.

À medida que a fome aumentava, o mesmo acontecia com a criatividade. Em 1943, muitos espaços públicos em Paris foram transformados em hortas. O

Hipódromo de Saint-Cloud na ponta oeste da cidade foi transformado em seiscentas hortas individuais. Clareiras nas florestas ao longo da periferia da cidade também tinham plantações, assim como o Hipódromo de Longchamp, a Esplanade des Invalides e partes dos dois parques gigantes que flanqueavam a cidade, o Bois de Boulogne e o Bois de Vincennes. O mesmo aconteceu com alguns ex-jardins ornamentais no lado direito do Louvre, onde começaram a brotar milhares de mudas de alho-poró e tomate.

Os jardins do Louvre não eram a única área do terreno a prover sustento. Havia um pequeno posto para cinco bombeiros em um grande cômodo do térreo do palácio no Cour Visconti, um pátio interno próximo à Grande Galeria, não muito afastado da Pont des Arts. O cômodo parcamente mobiliado continha apenas uma cama para cada homem, uma mesa e dois bancos e, em um canto, um pequeno fogareiro a gás para requeentarem suas magras refeições. Decidiram que precisavam de mais comida. Esquivando-se dos olhos atentos dos guardas, um deles pescou um grande peixe-dourado e uma carpa velha no lago do Jardim das Tulherias. Isso era contra as regras, porém, afinal de contas, disse um deles mais tarde, tinham apenas 20 anos – e estavam com muita fome. Para suplementar a dieta, um dos homens tornou-se especialista em capturar os pombos que ficavam eternamente empoleirados nas fachadas, nos parapeitos e telhados do museu.

Em 1943, quando os parisienses estavam resignados a sentir fome, também resignaram-se a temer o céu. Os alemães tinham bombardeado a cidade fugazmente em junho de 1940. Em 1942, os Aliados tinham conduzido robustos bombardeios aéreos tendo como alvo a fábrica da Renault em Boulogne-Billancourt, nos arredores de Paris. O primeiro ataque, em março, causou danos significativos à fábrica, que já tinha feito mais de 25 mil caminhões para as forças armadas alemãs. No geral, os franceses consideraram o ataque necessário, mas ele também matou quase 400 civis e destruiu várias centenas de casas nos arredores. Embora o objetivo do bombardeio Aliado na França fosse atingir apenas alvos estratégicos, inteligência e tecnologia limitadas às vezes resultavam em investidas que se afastavam muito dos alvos e causavam significativos danos colaterais. Além disso, a defesa antiaérea alemã – sujeita às mesmas fraquezas – poderia causar danos tão sérios quanto os dos projéteis Aliados que estavam tentando interceptar.



| Destroços de um avião na ala da Colunata do Louvre.

A administração de Belas-Artes sabia que os Aliados não mirariam no Louvre, mas estavam, com razão, preocupados com as imprevisíveis excentricidades da guerra. Logo após as 12 horas do dia 12 de junho de 1942, um avião de origem não identificada voando baixo disparou uma salva de projéteis de baixo calibre no lado direito do museu, a ala da Colunata. Era um avião alemão? Um avião Aliado que confundiu o Louvre com outra estrutura? Ninguém tinha certeza. Os projéteis atingiram o telhado, balaustradas e várias paredes. Um perfurou o parapeito de uma janela e seguiu prédio adentro, algumas janelas também ficaram quebradas. Vários projéteis que não explodiram caíram no Cour Carrée e em outros locais. Por sorte, todos os danos foram mínimos.

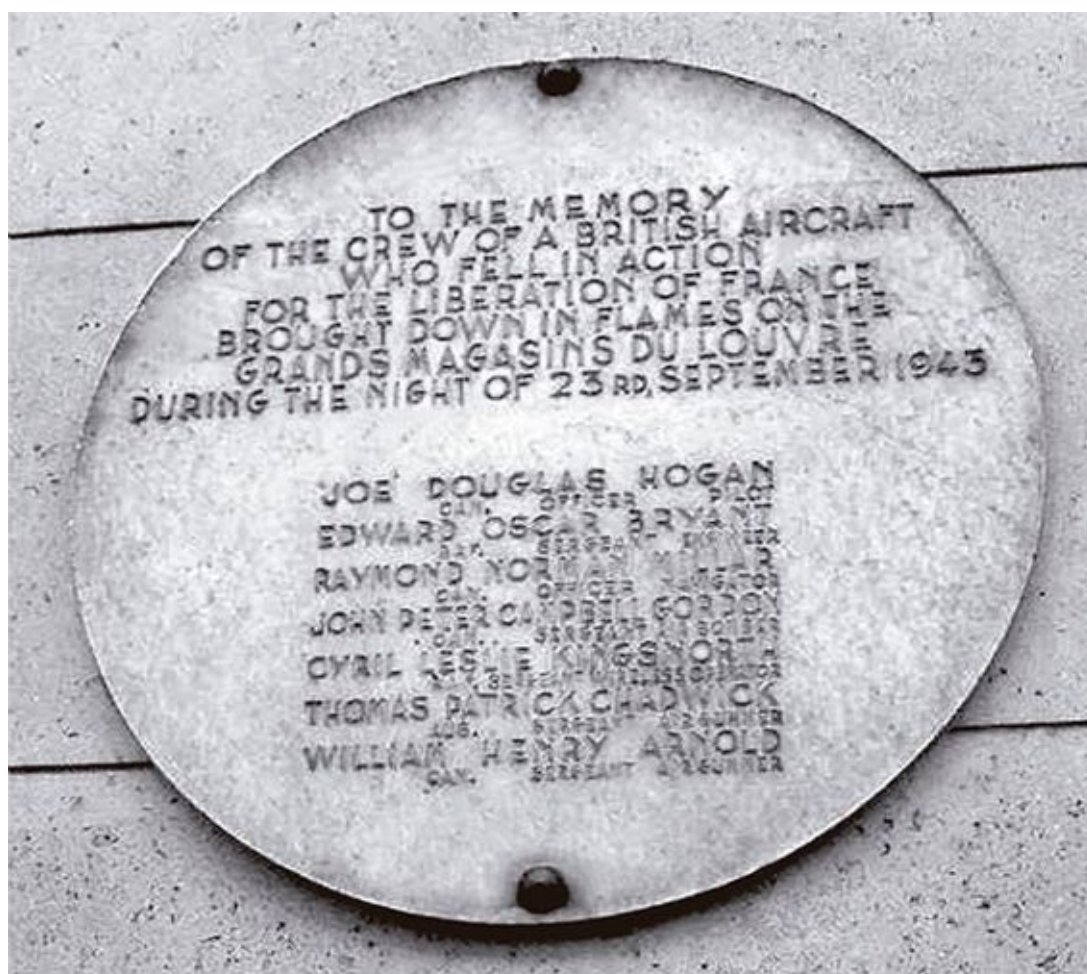
Quase exatamente um ano depois, na noite de 16 de junho de 1943, o Louvre foi atingido novamente quando projéteis alemães disparados de antiaéreos emboscados acertaram o antigo e inflamável teto do museu. Uma bomba poderosa atravessou o telhado de vidro do Cour du Sphinx e aterrissou ao lado do *Quatro Estações*, o inestimável mosaico romano do século III. Milagrosamente, a bomba não explodiu.

Durante todo o período de meados desse ano, quando a ERR estava levando itens confiscados para os cômodos no Cour Carrée do Louvre, Jaujard

encontrava-se com os curadores e o arquiteto-chefe do Louvre para identificarem medidas protetoras adicionais para o prédio e para o limitado número de objetos que ainda estavam expostos.

Apenas três meses após o ataque de junho, algo mais trágico despencou do céu. Pouco depois da meia-noite do dia 24 de setembro de 1943, um bombardeiro britânico retornando de um ataque a Mannheim, na Alemanha, foi atingido por fogo antiaéreo alemão enquanto atravessava os céus de Paris. Despedaçado, partes do avião caíram dentro da Magasins du Louvre, uma loja de departamento a apenas uma quadra do museu. Destroços flamejantes incendiaram o telhado e andares superiores da loja. Seis corpos foram encontrados, mas nenhum deles era do piloto. Logo depois de o avião cair, dois bombeiros em uma ronda rotineira pelos telhados do Louvre não demoraram a perceber que alguns destroços haviam caído no museu, mas não tinham causado estrago.

Na manhã seguinte, pessoas aglomeravam-se diante do cordão de isolamento da polícia em frente aos destroços espalhados pela Rue Saint-Honoré, pelos gramados do Louvre e nas cercas do museu. No Cour Carrée, os funcionários do museu encontraram algo mais naquela manhã: o corpo do piloto canadense de 24 anos, Joe Douglas Hogan, que tinha tentado se salvar ejetando-se com paraquedas. Antes de os alemães chegarem para levá-lo, os guardas do museu, que eram ex-militares, formaram uma guarda de honra ao redor do corpo do jovem piloto enquanto outros funcionários do Louvre enfileiravam-se para expressar seus pêsames. No ano seguinte, os funcionários dos Museus Nacionais reuniram-se novamente no Louvre para expressar suas condolências, dessa vez por um dos seus.



Placa memorial, Rue Saint-Honoré, Paris.

“Em memória da tripulação de uma aeronave britânica abatida em combate pela libertação da França que caiu em chamas sobre a Magasins du Louvre na noite de 23 de setembro de 1943.”

VINTE E CINCO

AMIGOS E INIMIGOS

A proposta de “troca” que os alemães haviam colocado na mesa no final do ano anterior teve várias idas e vindas ao longo de 1943. Os franceses enrolavam para definir o que seria aceitável em troca, Bunjes, agindo em nome de Göring, continuava pressionando. Reiterava frequentemente que os alemães queriam esquematizar uma troca pelo *Altar de Basileia*, porém os franceses continuavam discordando com a alegação de que ele era valioso demais para ser trocado. No decorrer de 1943, a guerra ficava cada vez mais sombria para os alemães e Göring queria que tomassem uma decisão. No início de dezembro, fez nova solicitação para ver dois itens que estavam negociando: *Bela alemã* e o painel *Apresentação no templo*. Também quis ver o *Altar de Basileia*.

Em julho de 1943, Bonnard tinha ordenado a Jaujard que levasse o altar de volta de Chambord ao Louvre para que Göring o visse, o que acabou não acontecendo. Várias semanas depois da queda do avião em setembro de 1943, Jaujard sorrateiramente enviou o altar de volta para Chambord sem notificar Bonnard. Foi para criar distância entre o altar e o perigo de bombardeio, como explicou oficialmente, ou para afastá-lo de Göring? Em dezembro, quando Göring requisitou vê-lo novamente, Bonnard ligou para o Louvre e avisou da visita. Quando soube que Jaujard o tinha levado de volta para Chambord, sua fúria já latente entrou em ebulição. Bonnard ligou para Hauteceœur, o superior de

Jaujard, e disse que demitiria Jaujard, mas Hauteceœur o acalmou. E uma vez mais, o altar viajou do Loire para o Louvre.

Franceses e alemães então começaram uma tensa e acalorada discussão sobre como organizariam as três peças para Göring vê-las. Primeiro, debateram sobre o lugar. Inicialmente, era para ser no Museu de Cluny, depois no Louvre. Quando os franceses acharam que a questão do local estava resolvida, Göring expressou uma preocupação por sua segurança pessoal e exigiu que os itens fossem levados para sua residência do outro lado do Sena, em Quai d'Orsay, no prédio que havia sido o Ministério do Exterior. Os franceses estavam preocupados com o que poderia acontecer depois que os itens deixassem a segurança dos museus de Paris e se o prédio do ministério poderia ser considerado território alemão. Os curadores aguardaram duas horas na antessala enquanto Bonnard estava reunido com Göring e outros oficiais alemães a portas fechadas. Lá dentro, Bonnard concordou em trocar a *Bela alemã* e o painel *Apresentação no templo* do retábulo, um trato que os curadores tinham aceitado a princípio. Alguns tinham feito isso por razões artísticas – esperando receber itens apropriados em troca –, já que cada item completaria um conjunto cujas obras relacionadas já encontravam-se na Alemanha. Outros provavelmente tinham a esperança de que aquilo tiraria outras iniciativas da cabeça dos alemães.

Na sala de reunião, Bonnard também disse a Göring que o *Altar de Basileia* não poderia ser trocado porque seu valor era alto demais. Entretanto, ele sugeriu que, teoricamente, Pétain poderia oferecê-lo a Göring como um presente. Isso era a última coisa que Göring queria, já que removeria o fino verniz de lisura do seu esquema. Os curadores podiam escutar seus berros enfurecidos através das paredes. Por fim, as portas foram abertas com força e Göring, de uniforme de gala branco e com seu bastão incrustado de joias na mão, saiu apressado pisando duro e passando pelos curadores sem olhar para eles. Os outros alemães o seguiram e por fim apareceu Bonnard, que parou e simplesmente falou para os curadores embalarem os três itens e levarem de volta ao Louvre.



Hermann Göring com uniforme de gala e seu bastão cravejado de joias.
(Bundesarchiv, Bild 146-1979-089-22/o.ang.)

Depois de Göring se acalmar, concordou em aceitar as duas outras peças, mas acrescentou uma nova condição: a de que os vários curadores do Louvre iriam pessoalmente levar a *Bela alemã* e o painel do retábulo à Alemanha, onde poderiam escolher os objetos que queriam em troca. Esse não era tanto um gesto de generosidade, e sim um golpe publicitário com a intenção de sugerir para o

mundo que os franceses haviam livremente concordado com a troca, e assim evitar uma tempestade na mídia como a que se seguiu ao roubo da *Adoração do cordeiro místico*. Os alemães, achando que de alguma maneira isto iria encorajar os curadores, disseram que viajariam em um vagão particular blindado e armado com um canhão antiaéreo e escoltado por aviões de combate.

Bonnard concordou com o acordo bizarro e designou que René Huyghe seria o representante a viajar para a Alemanha. Quando Huyghe descobriu, ficou horrorizado. Ele não apenas queria ficar longe dessas viagens, mas suspeitava, assim como outros curadores, que as obras que lhes disponibilizariam para “escolher” seriam de coleções saqueadas. Além disso, se os franceses não conseguissem identificar nenhuma obra aceitável para consolidar a troca, não haveria garantia de que os nazistas permitiriam que as obras de propriedade da França retornassem da Alemanha.

Durante o tumulto, Jaujard tinha ficado de licença médica, e seu adjunto, Joseph Billiet, tinha lidado com a situação. Billiet deixou claro para seus superiores que qualquer “troca” seria ilegal, a não ser que o Comitê de Curadores se reunisse para aprová-las, o que enfureceu Bonnard, que queria apaziguar os alemães. Bonnard proibiu a reunião do comitê e disse aos curadores que não podiam mais negociar com Bunjes. Os curadores solicitaram com urgência a presença de Jaujard, que interrompeu sua convalescença e retornou em 29 de dezembro, quando reiterou para Bonnard que era ilegal prosseguir com a troca sem a aprovação do Comitê de Curadores. “Vou segurá-lo pelo pescoço e fazê-lo pagar pessoalmente”, ameaçou Bonnard, acrescentando que esmagaria qualquer resistência.



| Hermann Göring com Philippe Pétain.

Então, repentinamente, em uma tentativa de salvar as aparências, Bonnard ordenou que o comitê se reunisse. Contudo, disse que deviam levar em consideração apenas duas questões específicas relacionadas ao transporte das obras trocadas para a Alemanha. O comitê se encontrou no dia seguinte em uma sessão emergencial. Concordaram que o acordo entre Bonnard e Göring parecia uma desistência, não uma troca negociada livremente. Então, em vez de abordarem as questões de transporte de Bonnard, o comitê votou que finalizaria a autorização da troca apenas depois da aprovação dos itens a serem oferecidos pelos alemães. Também acordaram que nem a *Bela alemã*, nem o painel do retábulo poderiam sair do Louvre até Jaujard negociar com Bunjes como seria o processamento da troca, em parte referindo-se claramente à exigência de Göring de que os curadores viajassem para a Alemanha.

Quando Bonnard soube da votação do comitê, chamou Jaujard a seu escritório e vociferou que não seria chantageado. “Você é um despotazinho”, gritou ele para Jaujard. “Vou destruir você e o bando de funcionários indisciplinados que o apoiam.” Mas, como não tinha escolha, Bonnard permitiu que Jaujard e os curadores se reunissem com Bunjes no dia seguinte para discutir a matéria da proposta de troca e a questão da viagem dos curadores à Alemanha.



Abel Bonnard (esquerda) em Weimar, Alemanha, 1941.
(Bundesarchiv, Bild 183-b05235/Hoffman)

Jaujard começou a reunião com Bunjes fazendo um comentário sobre uma fotografia na parede de seu predecessor, quem ele sabia que tinha sido enviado ao front russo após fracassar nas negociações com a França. “O que aconteceu com ele?”, perguntou Jaujard inocentemente. O francês escutou com empatia a explicação de Bunjes e em seguida anunciou que os curadores se posicionariam coletivamente contra a questão da troca. Além disso, disse ele, os britânicos descobririam e não demorariam a usar aquilo como propaganda política contra a Alemanha. A França queria que o *Altar de Basileia* fosse desconsiderado, disse Jaujard, e eles não queriam que os curadores tivessem que levar as duas outras obras à Alemanha. Bunjes não proferiria mais nenhuma palavra sobre o assunto.

Bonnard ordenou que o Comitê de Curadores se reunisse novamente no dia 3 de janeiro para discutir apenas se os dois itens iriam para a Alemanha ou ficariam em Paris – com uma autoridade do governo de Vichy, não dos Museus Nacionais – até a troca ser resolvida. O comitê novamente desconsiderou a ordem de Bonnard e votou que: (1) continuariam as negociações sobre os itens a serem recebidos em troca; (2) a *Bela alemã* e o painel do retábulo seriam

entregues a Bunjes para que ele os transportasse à Alemanha, negando assim a necessidade de curadores viajarem ao país vizinho; (3) uma nova lista alemã de obras de arte para a troca seria levada imediatamente a Paris para ser examinada; (4) quaisquer negociações deveriam ser ratificadas pelos curadores; e (5) se não chegassem a um acordo final, as obras francesas seriam devolvidas.

Bonnard, com sua autoridade uma vez mais fragilizada, ficou apoplético. Ameaçou demitir Jaujard de novo e disse que mandaria o curador René Huyghe para “debaixo da terra”. Quando Hauteœur expressou apoio aos curadores, Bonnard respondeu: “Você sempre fica do lado dos seus ex-colegas. Se é esse o caso, você é quem receberá o golpe”. Ele manteria sua promessa.

Uma vez mais, Jaujard temia tanto por seu emprego quanto por sua segurança. Havia discutido suas preocupações com seus amigos íntimos, os Chamson, que tinham medo de que, se Jaujard fosse preso, não apenas todo o sistema de obras de arte entraria em risco, os curadores também ficariam em custódia. Chamson organizou um plano de contingência: se Jaujard ou os Chamson precisassem fugir, iriam para um esconderijo remoto da Resistência nas montanhas, e ele já tinha providenciado uma senha que lhes daria acesso a ele. Entretanto, o perigo de uma ação do governo de Vichy contra eles diminuiu quando a equipe de Jaujard novamente ameaçou renunciar em massa se ele fosse demitido. Bonnard ficou encurralado. Por mais que tivesse vontade de demiti-los, sabia que provavelmente não conseguiria substituir todos com pessoas qualificadas, e nem sem publicidade desastrosa. Mas vários meses depois, se livraria de Hauteœur.

A *Bela alemã* e o painel do retábulo foram ofertados aos alemães no dia 4 de janeiro de 1944, era o que atestava um documento oficial que os removia das coleções francesas e assinado por Bonnard. Como os franceses suspeitavam, as duas peças não foram para nenhum museu, e sim para o fastuoso palácio interiorano em estilo nórdico de Göring, chamado Carinhall, já abarrotado de arte que ele tinha orgulho de mostrar aos convidados quando os recebia vestido como um completo marajá indiano, de turbante, toga romana e em trajes de caça pretensamente medievais. Como não era de se surpreender, os itens que haviam sido prometidos em troca da *Bela alemã* e do painel não foram enviados. Por fim, o que apareceu foram outras cinco peças, uma das quais havia sido confiscada de judeus franceses e exibida no Jeu de Paume, o que provou que as suspeitas da França estavam corretas. Göring continuou a pressionar para pegar

o *Basileia*, argumentando que o aceitaria como presente, em reconhecimento pela proteção que as autoridades alemãs conferiram aos monumentos e às obras de arte francesas durante e após a invasão de 1940, uma alegação particularmente irônica dado o grande número de museus provinciais que tinham sido destruídos pelos alemães no primeiro semestre de 1940.

Em meados de 1942, Hitler pode muito bem ter achado que a dominação completa da Europa estava ao seu alcance. Porém, muitas mudanças ocorreriam até o final de 1943. A Alemanha estava lentamente sendo empurrada para fora da Rússia no sentido oeste, e a Itália tinha se rendido aos Aliados, que faziam progresso contra as forças alemãs que ainda lutavam lá. Os Aliados tinham desenvolvido contramedidas cada vez mais eficientes aos temidos U-boats alemães, e a superioridade alemã na Europa não era mais incontestável. Os alemães sabiam que suas chances de uma vitória substancial estavam ficando cada vez menores. Hitler tinha dito anos antes que pegaria a arte do Louvre após sua vitória final. Quando o fim de 1943 se aproximava, os alemães uma vez mais começaram a estender seus tentáculos em direção à arte, cientes de que as oportunidades para tomá-la também estavam diminuindo.

No dia 4 de janeiro de 1944, no mesmo dia em que a *Bela alemã* e o painel *Apresentação no templo* foram entregues a Bunjes, Felix Kuetgens, da Kunstschutz se reuniu com um representante de Bonnard. Dadas as condições correntes, disse Kuetgens, os alemães acreditavam que a melhor maneira de proteger os tesouros do Louvre era devolvê-los a Paris. Sob qualquer ponto de vista, a sugestão era absurda, dados os contínuos bombardeios dos Aliados e as condições das estradas. O único resultado disso seria a reunião das obras de arte em um único local quase em frente ao quartel-general alemão em Paris, onde eles poderiam mais fácil e rapidamente confiscá-los. Kuetgens prosseguiu, dizendo que como não havia caminhões suficientes nem combustível para tal medida, o transporte podia limitar-se a algumas das “obras-primas de valor universal”. As forças armadas alemãs, disse ele, ficariam satisfeitas em fornecer os caminhões. Só precisavam da aprovação de Bonnard. No dia seguinte, após obter a aprovação, Kuetgens retransmitiu a mensagem para Jaujard. Algumas das maiores ameaças aos tesouros do Louvre os aguardavam logo adiante.

PARTE V

PERIGO, ESPERANÇA E LIBERDADE

De janeiro de 1944 a agosto de 1944

VINTE E SEIS

GATO E RATO

Desde o início da ocupação alemã, o inimigo estava cauteloso em relação às armas que os franceses poderiam ter. É verdade que os alemães teriam gostado de proibir totalmente a presença das autoridades da lei francesas, mas reconheceram a necessidade delas pelo menos até as últimas semanas da ocupação de Paris em 1944. Contudo, tinham confiscado a maioria das armas nos depósitos de arte em 1940, apesar de alguns deles terem conseguido permissão para um número mínimo de pistolas. No segundo semestre de 1943, a suspeita dos alemães de que armas da Resistência estavam sendo armazenadas nos depósitos tinha aumentado. Em outubro, o chefe da Kunstschutz, Tieschowitz, havia alertado Jaujard que autoridades militares alemãs locais tinham recebido autorização para revistar qualquer depósito em busca de material clandestino, inclusive armas. Tieschowitz deixou claro que, se descobrissem alguma coisa do tipo – uma sequer –, haveria sérios desdobramentos para a arte em todos os depósitos. Logo em seguida, Tieschowitz alertou Jaujard que as revistas começariam em breve, a qualquer momento, sem aviso prévio. Jaujard, ciente de que os depósitos sempre acolhiam atividade da Resistência, disse aos chefes dos depósitos de maneira clara e objetiva para certificarem-se, sem a menor sombra de dúvida, de que não havia material comprometedor em suas instalações.

As forças armadas alemãs levaram adiante as ameaças de inspeção, porém sem muito afinco, e exigiram que caixotes fossem abertos em apenas um depósito provincial. Soldados armados com submetralhadoras exigiam acesso a vários outros depósitos, mas simplesmente davam uma olhada nos caixotes fechados. Em dezembro, aumentaram o escopo de ação e anunciaram que as buscas incluiriam não apenas os cômodos em que as obras de arte estavam armazenadas, mas também os castelos inteiros, além dos anexos e todos os alojamentos de pessoal. E, disseram eles, o chefe de cada depósito seria pessoalmente responsável por qualquer infração às regras. Isso levou a uma enxurrada de protestos dos curadores e de Jaujard, que, em contrapartida, argumentou com Hauteceœur que os curadores não tinham como saber o que havia nos caixotes das coleções provinciais, nem controle sobre o que podia estar armazenado nas áreas dos castelos sob controle dos proprietários. Além disso, disse ele, as obras de arte poderiam ser facilmente danificadas se indivíduos despreparados abrissem as caixas para inspeção. Jaujard pressionou Kuetgens para que providenciasse um acordo mais formalizado e menos oneroso e por mais armas para os depósitos.



Chefe da Kunstschutz, Bernhard von Tieschowitz (esquerda), e Felix Kuertgens.

No dia 5 de janeiro de 1944, um dia depois de Kuertgens reunir-se com o representante de Bonnard, ele se encontrou com Jaujard e Billiet. Primeiro, discutiram a questão das inspeções. Jaujard, de alguma maneira, conseguiu ser bem-sucedido em sua pressão para que o protocolo de inspeção fosse mais razoável e exequível. Kuertgens disse que tinha obtido aprovação militar oficial para um novo acordo, por meio do qual, entre outras medidas, apenas pessoal francês qualificado abriria caixotes, e todas as inspeções seriam conduzidas na presença tanto de um representante da Kunstschutz quanto do chefe do depósito. O novo acordo não impedia as inspeções, mas pelo menos significava/garantia que elas não seriam conduzidas por tropas alemãs imprevisíveis e, tão importante quanto isso, não seriam mais espontâneas porque, para se reunir todas as partes requeridas, seria necessário que um aviso fosse dado com antecedência.

Kuertgens e Jaujard também discutiram a questão das armas para a proteção dos depósitos. No dia anterior, Kuertgens tinha dito ao representante de Bonnard que, após consultar as forças armadas alemãs, havia concluído que as poucas armas

nas mãos dos guardas dos depósitos não eram o bastante para uma defesa adequada. Apenas armas potentes serviriam, disse ele, e elas não seriam apenas impossíveis de se providenciar, também representariam um perigo para os depósitos. Ele disse ao representante de Bonnard que os guardas não deviam ficar armados. Entretanto, em sua reunião com Jaujard, Kuetsgens inexplicavelmente retransmitiu uma mensagem diferente ao dizer que as autoridades militares tinham sido favoráveis à solicitação de Jaujard por armas adicionais, mas que o tipo a ser permitido ainda não havia sido determinado.

Durante a reunião, Kuetsgens também levantou a questão da devolução das principais obras-primas do Louvre para Paris. Isso reduziria tentativas de roubo, disse ele, se fossem armazenadas em um local especialmente escolhido, tais como os porões do Banco da França. Jaujard sabia que jamais havia ocorrido uma tentativa de roubo, exceto, indiscutivelmente, as de Abetz, Ribbentrop e Göring. E Paris com certeza não era um local seguro para a arte, a cidade era provavelmente um dos alvos em potencial mais significativos para ação militar de toda a França. Além disso, a proposta soava bem familiar, pois era a mesma que Abetz havia feito em junho de 1940. Ficou claro que Kuetsgens tinha sido instruído a retransmitir uma mensagem do alto escalão alemão e que havia uma motivação muito mais preocupante por trás da nova proposta: os Alemães sabiam que estavam perdendo o controle da França e simplesmente queriam as obras de arte mais ao alcance das mãos, em lugares nos quais poderiam pegá-las com mais facilidade.

Jaujard respondeu argumentando sobre o risco de bombardeio em Paris. Também disse que, embora locais como os porões abobadados do Banco da França pudessem proteger contra bombardeios, não eram seguros para a arte. Ele lembrou Kuetsgens de que, quando os pastéis do Louvre ficaram abrigados no Banco da França em 1940, tiveram de ser removidos por causa das condições prejudiciais. Além disso, Jaujard acrescentou, aquilo arruinaria a habilidade deles de monitorar as obras de arte. E ainda argumentou que essa providência violaria o acordo sobre o controle dos tesouros que havia sido feito muito tempo antes.

Após concordar com os argumentos de Jaujard, Kuetsgens sugeriu que, em vez disso, talvez as obras-primas mais importantes pudessem ser reunidas em um dos depósitos existentes. Jaujard respondeu que isso geraria uma concentração

inaceitável de risco. Mas sabia que Kuetsgens precisava levar algum tipo de concessão para seus superiores alemães. Os dois homens entraram em acordo a respeito de uma proposta com duas ações para melhorar a segurança dos depósitos. Contingentes especiais da polícia do governo fariam o monitoramento externo e o grande número de depósitos provinciais seria reduzido, o que também permitiria que esforços de vigilância fossem concentrados.

Se Jaujard achou que tinha desviado de outra bala alemã, estava enganado. No dia 12 de janeiro, Hauteceœur foi encontrar-se com Jaujard no Louvre para informá-lo de que o ministro da Educação francês, Bonnard, tinha aprovado a medida alemã de devolver as obras-primas a Paris e que enviaria uma ordem direta a ele para que isso fosse providenciado.

Jaujard queria saber o que havia acontecido com o acordo entre ele e Kuetsgens. Tieschowitz, o superior de Kuetsgens, tinha invalidado a proposta de Jaujard e Kuetsgens, ou a decisão era coisa de Bonnard? Mais tarde naquele dia, ele se dirigiu aos escritórios alemães da Kunstschutz no Hôtel Majestic para falar diretamente com Tieschowitz. Tieschowitz, que tinha se provado sempre razoável e inclinado a apoiar os franceses, disse a Jaujard que havia concordado com o plano proposto por ele e Kuetsgens. Portanto, a anulação tinha sido obra estrita de Bonnard e serviu como mais um indício de que a proposta de devolução das obras tinha vindo do alto escalão alemão. René Huyghe mais tarde disse que Bonnard “aderia sem hesitação às decisões alemãs”. Seu pronto apoio ao desejo alemão de que as obras de arte retornassem a Paris era apenas mais um exemplo.

No mesmo dia, Hauteceœur retransmitiu a Jaujard uma mensagem de Bonnard, que queria, o mais rápido possível, um relatório com a localização e o modo como as obras de arte deviam ser abrigadas em Paris. Em sua resposta, Jaujard descreveu suas preocupações detalhadamente. Argumentou que, dado o risco de bombardeio pesado em Paris, os únicos abrigos seguros para a arte seriam os profundos, tais como as abóbadas do Banco da França. Mas, novamente citando a experiência de 1940 em que os pastéis no banco foram danificados, acrescentou que o problema de condicionamento de ar e da umidade resultante só tinha piorado. Ele alertou que a umidade danificaria não apenas as pinturas, mas também itens de madeira e objetos antigos de pedra e bronze. E, argumentou ele, todas as antiguidades necessitavam de monitoramento

constante, muitas delas, de cuidados regulares, e que nada disso ocorreria se fizessem o que estava sendo proposto. Jaujard também disse que era uma contradição sugerir o retorno das obras de arte para uma cidade sob sério risco de bombardeio, já que os próprios alemães tinham apoiado a evacuação das obras de Montauban quando a cidade ficou sob risco de ser bombardeada próximo ao final de 1942.

Jaujard também incluiu uma análise do arquiteto-chefe do Louvre. O relatório amparava o argumento de Jaujard de que apenas um abrigo profundo poderia prover segurança contra todas as bombas, mas destacou que um local adequado também deveria fornecer aquecimento, ventilação e a habilidade de umedecer ou secar o ar de acordo com as necessidades específicas das obras de arte. O armazenamento no Banco da França seria irresponsável, afirmou ele. Acrescentou que os porões do Louvre seriam um abrigo igualmente inadequado. Algumas áreas não eram fortes o bastante para proteger as obras de bombas e outras tinham oscilações perigosas de níveis de umidade. Outras ainda tinham emaranhados de canos de gás, água, eletricidade e vapor que poderiam romper após a colisão de uma bomba e causar danos às obras de arte piores do que os da própria bomba.

Jaujard enviou o relatório para Hauteceœur, que, por sua vez, o passou a Bonnard com mais algumas preocupações. Se as obras de arte permanecessem muito concentradas em um local, argumentou ele, “ficava a critério do Governo decidir” se a proteção por autoridades locais seria adequada em caso de invasão por uma força estrangeira, ou de remoção à força por razões políticas, ou de outros problemas quaisquer. E, disse ele, havia razões adicionais para se preocupar com os bombardeios em Paris. Seria possível garantir a segurança exterior ao redor do Louvre, reconheceu ele, porém tal segurança não podia proteger o museu de bombardeios. Ele lembrou Bonnard do avião que havia caído próximo ao Louvre e da bomba que atravessou o telhado do museu e por pouco não atingiu o mosaico de Antioquia. Escreveu ainda sobre as bombas que tinham atingido ateliês de artistas perto de Montparnasse, que fica a poucos segundos do Louvre pelo ar. Disse que a única solução factível seria construir um abrigo antiaéreo especial e isso teria um custo muito acima do orçamento disponível para a proteção de obras de arte. Para concluir, afirmou estar

perplexo, e questionou se fazia sentido expor a arte a danos praticamente certos em Paris. A decisão, disse ele, estava a cargo de Bonnard.

Bonnard não deu nenhuma resposta imediata e nas várias semanas seguintes, os representantes de Jaujard e da Kunstschutz finalizaram os detalhes do plano para reduzir o número de depósitos provinciais e aumentar o de guardas. No dia 3 de fevereiro, Jaujard notificou Hauteœur, que tinha chegado a um acordo com Kunstschutz, que, por sua vez, havia descartado a proposta alemã de devolver as obras-primas a Paris. Vários dias depois, Hauteœur passou a informação a Bonnard.

No dia 12 de fevereiro, Bonnard quebrou seu silêncio. Não tinha mais como refutar a lógica de Jaujard e do arquiteto do Louvre, mas continuava determinado a apoiar o desejo alemão de trazer as obras de arte para mais perto, então fez uma nova contraproposta: Por que não mover os depósitos para o leste da França? Embora não houvesse depósitos lá, disse ele, parecia ser a localização mais favorável. Mas favorável para quem? Certamente não para os franceses, que no decorrer da guerra tinham mantido as obras de arte o mais longe possível da fronteira alemã. Contudo, certamente mais favorável para os alemães, que ficariam prontos para praticar um sequestro gigantesco de arte através da fronteira quando o momento fosse oportuno. Em Montal, René Huyghe e os maquis desenvolveram um detalhado plano de contingência para sequestrar as pinturas do Louvre dos caminhões alemães e escondê-las nos altos platôs de calcário do Maciço Central francês.

No dia 15 de fevereiro, Jaujard enviou cinco páginas cheias de objeções a Hauteœur, ciente de que elas seriam repassadas a Bonnard. Ele argumentava que a identificação de áreas para a localização de depósitos sempre tinha sido feita por especialistas militares antes da ocupação e que os locais subsequentes haviam requerido a aprovação da Kunstschutz. Além disso, os depósitos deviam atender a critérios específicos, tais como possuir cômodos grandes e seguros, acesso fácil para as obras de arte e uma fonte de água pronta para ser utilizada. Certas regiões não tinham mais nenhum imóvel disponível com essas características. Além do mais, havia quantidades insuficientes de caminhões e combustível para transportar tudo. Para completar, disse ele, ainda que conseguissem esses recursos, não seria interessante para as obras de arte serem transportadas por distâncias longas nem para perto de áreas industriais, ambos os

motivos sempre tinham sido fatores decisivos para que efetuassem evacuações. Ele destacou que o leste da França ficava a uma distância muito grande dos atuais depósitos e era uma região que abrigava muita indústria, o que a transformava em alvo militar. Jaujard deu prosseguimento à fusão dos depósitos provinciais que ele e a Kunstschutz tinham combinado, mas, no dia 7 de março, ele recebeu um memorando de um dos funcionários da equipe de Bonnard, novamente pressionando a evacuação da coleção para o leste.

Talvez os alemães estivessem cansados da ineficácia de Bonnard em conseguir levar as obras para algum local em que ficassem ao alcance deles. E sabiam que a janela de oportunidade para pôr a arte ao seu alcance estava começando a se fechar, pois os bombardeios aliados tornaram-se mais intensos e estava evidente que a chegada deles era apenas uma questão de tempo. Uma semana depois, agiram por conta própria quando Bunjes em pessoa entrou na discussão. Ele tentou convencer Jaujard de que, devido ao perigo do desembarque dos Aliados na costa, os depósitos deviam ser afastados do Atlântico e do Mediterrâneo: em outras palavras, levados para o leste. Bunjes também queria saber a quantidade de caminhões, combustível e operários necessária para o transporte da arte. Bonnard rapidamente deu prosseguimento à iniciativa de Bunjes com uma solicitação sobre o volume exato de itens nos depósitos. Jaujard enviou um comunicado oficial a todos os depósitos solicitando a informação. Um comunicado extraoficial também chegou a cada um dos depósitos: exagerem o volume de modo que o transporte pareça impossível.

Enquanto os chefes dos depósitos faziam seus “cálculos”, Jaujard decidiu que era hora de apresentar o derradeiro argumento que havia reservado, o qual viraria a lógica alemã e do governo de Vichy contra eles. Se a arte e as antiguidades deveriam ser transferidas de lugar então ótimo, levem-nas para o leste. Porém, para um local bem mais a leste do que haviam sugerido. Os tesouros poderiam ser levados para a região do Jura no extremo leste, que não era limítrofe com a fronteira alemã. Em caso de perigo, as obras de arte poderiam ser retiradas da França todas juntas. Para a Suíça. No dia 10 de maio, ele apresentou seu plano. “Os altos padrões de hospitalidade da nação suíça são uma inequívoca garantia de que farão qualquer coisa para proteger com eficiência o nosso patrimônio”, escreveu Jaujard. Ele tinha conhecimento pessoal desses padrões, pois havia auxiliado, em 1939, a evacuação espanhola do Museu do Prado para a Suíça, e

tanto Bonnard quanto os alemães sabiam disso. A manobra levou um precioso silêncio às bocas de Bunjes e Bonnard. Os Aliados chegariam em breve, Jaujard sabia, só precisava continuar ganhando tempo.

A ESBURACADA ESTRADA PARA A LIBERDADE

Os preparativos para o Dia D tinham começado muito antes de 1944. No ano anterior, os Aliados começaram a concentrar ataques em fábricas de aeronaves alemãs pela Europa, dando início ao enfraquecimento das capacidades de defesa a longo prazo do inimigo. O primeiro trimestre de 1944 ia caminhando para o fim quando os Aliados começaram os últimos preparativos para a invasão da Normandia. Os museus franceses, cientes de que a invasão era apenas uma questão de tempo, também começaram a se preparar.

No dia 8 de março, o chefe do depósito Sourches, Germain Bazin, escreveu para Jaujard informando que estava priorizando a ordenação das obras a serem levadas para os porões e organizando a construção de novos caixotes, já que, após cinco anos, os antigos estavam se despedaçando. Ele estava examinando como *A balsa da Medusa* devia ser encaixotada e se preocupava com o modo como, em uma evacuação, transportariam as pinturas muito extensas, que não podiam mais ser enroladas, já que as carretas cenográficas não estavam mais disponíveis. Ele tinha uma boa razão para se preocupar com a segurança das obras de arte: apenas um dia antes, um bombardeio Aliado havia atingido Le Mans, que ficava a apenas alguns minutos do castelo.

No dia 31 de março, Bonnard despachou instruções de proteção dos museus, “para o caso de o território francês se tornar o teatro de operações militares ativas”. Ele ordenou, entre outras coisas, que as obras de arte não fossem, em hipótese alguma, abandonadas; se os funcionários fossem embora dos depósitos,

deviam levar a arte consigo. Bonnard determinou ainda que os chefes de depósitos tinham a autoridade para transportar as obras de arte sob seus cuidados se uma região se tornasse perigosa e podiam solicitar a ajuda da polícia local. Também autorizou quaisquer ações necessárias para assegurar que as tropas respeitassem os depósitos, tanto as alemãs quanto as forças invasoras.

Em abril, os Aliados começaram a fazer bombardeios concentrados com o intuito de enfraquecer a resistência do inimigo ao ataque iminente, mirando em linhas de trem e pátios de manobra para solapar a habilidade alemã de transportar tropas e suprimentos. Também atingiram depósitos de munição bem como pontes e estradas que serviam como rotas de fornecimento. Em terra, a Resistência intensificava a sabotagem de estradas de ferro, pontes, linhas de telefone e telégrafo e fábricas que produziam equipamentos de guerra para os alemães.

No dia 10 de abril, bombardeiros alemães atingiram a rede de estradas de ferro que se estendia por Saint-Pierre-des-Corps. Embora a cidade ficasse a 80 quilômetros de Chambord, a força das bombas era tamanha que destruiu as janelas da capela do castelo. O chefe do depósito, Pierre Schommer, também viu uma grande formação de aviões Aliados sobrevoar o castelo, e dois meses depois, ele observaria um deles voando bem na sua direção.

Às 2h20 da manhã no dia 4 de junho, os funcionários de Vayrac, um dos pequenos depósitos que suplementavam Montal, foram acordados pelo som alto de um caminhão. Em seguida, escutaram homens do lado de fora e uma batida alta na porta. Vozes francesas ameaçavam lançar granadas se não permitissem que entrassem. Entretanto, o chefe do depósito tinha ordens para não abrir a porta em nenhuma circunstância, então perguntou-lhes o que queriam. Através da porta, as vozes disseram, “Não queremos a *Mona Lisa*, e não estragaremos as pinturas. Queremos gasolina”. Após novamente ameaçarem arremessar dispositivos explosivos para derrubar a porta, o chefe do depósito decidiu que as obras de arte estariam em perigo de um jeito ou de outro e abriu a porta para seis jovens sem uniforme que não tinham ideia de que a *Mona Lisa* estava guardada a 21 quilômetros dali, em Montal. Após muita intimidação dos homens, os funcionários contaram onde encontrariam a gasolina, e eles partiram para o local sem revelar nada sobre suas identidades nem afiliações.

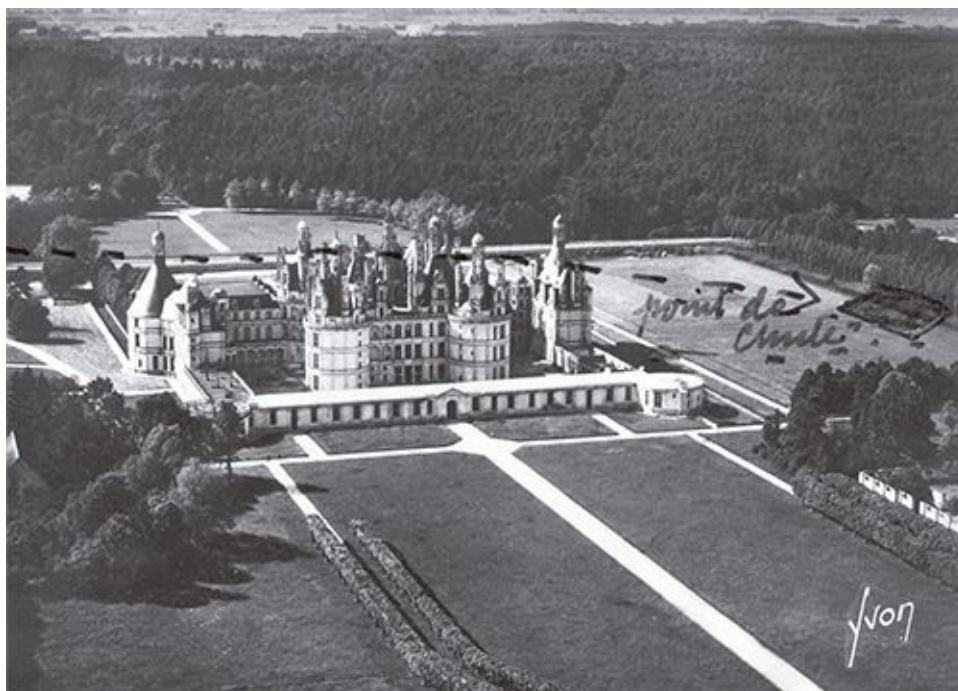
6 de junho de 1944. Dia D. Para os funcionários dos Museus Nacionais, bem como para todos na França, houve muita alegria, mas ela rapidamente transformou-se na certeza de que uma longa e perigosa estrada ainda estendia-se adiante, pois os Aliados continuavam com intensos bombardeios, e as forças alemãs em retirada tornavam-se ainda mais violentas. Em 10 de junho, Jaujard, preocupado com a possibilidade de que a comunicação por telefone ou correio pudesse ser cortada a qualquer momento, estabeleceu procedimentos detalhados em relação a guardas, combustível e proteção contra incêndio, e deu inclusive instruções para evacuação e coordenação com corpos de bombeiros em caso de ficarem sem energia elétrica. No dia 19 de junho, emitiu outra diretriz para os chefes dos depósitos, informando que, se eventos militares ameaçassem a área do depósito, as obras de arte deveriam ser levadas para os porões, caso considerassem adequado, e suspensas do chão com tábuas. Se não houvesse espaço adequado para todas as obras de arte, a prioridade deveria ser dada aos itens mais preciosos, e os outros seriam levados para áreas consideradas mais seguras, como salas abobadadas no térreo ou colocadas entre as paredes mais grossas.

Jaujard estava particularmente preocupado com os depósitos próximos a Paris. Em 1940, quando tiraram a maior quantidade possível de obras de arte e antiguidades do Loire e levaram para o sul, simplesmente não tinha sido prático abandonar Chambord, Cheverny nem Courtalain. Embora mais no início da guerra esses locais se encontrassem a uma distância adequada de alvos de bombardeios tais como estradas importantes e linhas de trem, não tinha sido possível prever a intensidade dos bombardeios Aliados, nem o fato de que em meados de 1944 os Aliados mirariam em estradas e linhas de trem secundárias que pudessem servir de rotas de fornecimento para a Normandia. Também não havia sido possível prever que os alemães confiscariam polos industriais em Le Mans e que, ao fazerem isso, transformariam a área – inclusive o depósito Sourches – em alvos dos Aliados.

O depósito em Courtalain ainda continha uma porção das antiguidades do Louvre e itens retirados de outros museus. A pouco menos de um quilômetro de uma estação em que havia um entroncamento ferroviário e perto de uma estrada nacional, ele era um alvo propício para os Aliados. No dia 8 de junho, bombas

foram despejadas perto do depósito, e duas noites depois, em um ataque violento às linhas de trem locais, três bombas caíram a apenas 180 metros do castelo.

Em junho de 1944, o depósito em Chambord – de longe o maior depósito de arte – continha mais de 4 mil metros cúbicos de arte. No dia 12 de junho, o chefe do depósito, Pierre Schommer, escreveu para Jaujard informando que estava tudo calmo, embora estivesse preocupado com três questões: as estradas departamentais – um possível alvo – ficavam ali perto, os bombardeios na área continuavam, e aviões de combate sobrevoavam o local regularmente. A sua preocupação não demorou a se mostrar justificável. No dia 12 de junho, um esquadrão de aviões militares americanos saiu de uma base aérea britânica com a missão de acertar um campo de aviação francês. No dia seguinte, um dos aviões, atingido por fogo alemão, teve três de seus motores danificados. O piloto só precisava que o quarto motor continuasse funcionando tempo suficiente para que chegasse à Espanha ou à Suíça, mas o avião continuou a perder altitude, e ele ordenou que a tripulação, que contava com sete pessoas, se ejetasse. Ele e o copiloto decidiram ficar a bordo até o último minuto, com a esperança de desviar o avião de qualquer área habitada. A aeronave continuou a perder altitude enquanto passava sobre uma floresta. Logo depois dela, a enorme construção que era Chambord apareceu na frente deles. O avião continuava a cair, seguindo bem na direção do castelo, e o piloto teve certeza de que bateriam no telhado. Milagrosamente, a aeronave passou raspando nas chaminés e caiu uns 60 metros adiante, o que gerou uma explosão tão forte que pedaços de metal atravessaram as janelas e cobriram o chão de detritos. O combustível do avião deflagrou um inferno que ardeu durante horas, e os trêmulos funcionários do depósito ficaram observando horrorizados.



Anotação à mão de Pierre Schommer da trajetória do avião sobre o castelo de Chambord: “local do impacto”.

O piloto e o copiloto ejetaram-se em segurança momentos antes do impacto, mas quando o piloto, William Kalan, puxou o cordão do paraquedas, nada aconteceu. No último segundo, conseguiu arrancar a seda com a mão. Quando chegou ao chão, o copiloto fugiu para a floresta; Kalan ficou escondido em uma árvore durante dois dias antes de ir embora à noite através da floresta. Os homens foram resgatados separadamente por integrantes da Resistência que os abrigaram com famílias nos vilarejos ali perto, onde ficaram por vários meses. Enquanto estava escondido, Kalan ajudou o pessoal que o hospedou fazendo entregas de armas e executando outras atividades para a Resistência. Por fim, os dois homens conseguiram cruzar o Loire, onde se juntaram às tropas dos EUA que se aproximavam.

Em meados de junho, as bombas estavam caindo de três a cinco quilômetros de distância do depósito em Sourches. Bazin tinha providenciado a transferência das obras para o porão e aprimorado medidas protetivas, revestindo algumas áreas com papel à prova de fogo e outra com tecido que absorvia umidade. Também separou parte do porão em compartimentos individuais para suprir as necessidades de obras específicas.

O Dia D não desviou o interesse alemão da arte francesa. No início de maio, Bonnard tinha solicitado as especificidades do volume de arte em cada depósito. Os curadores responderam a Jaujard em questão de dias, mas ele, convenientemente, não passou a informação a Bonnard. No dia 15 de junho, após um mês de silêncio, Bonnard ligou para Jaujard solicitando a informação, a quantidade de caminhões e de gasolina necessária para transportar as coleções para o leste, bem como a lista de potenciais depósitos. No dia seguinte, Jaujard forneceu a informação sobre o volume com muito exagero e argumentou que não tinha nem tempo nem pessoal disponível para fazer pesquisa sobre possíveis depósitos. E disse que essa responsabilidade havia sido passada a seu adjunto, Joseph Billiet, que estaria fora até o dia 7 de junho. Porém, de qualquer maneira, continuou ele, primeiro era necessário abordar essa ideia de fazer a mudança da arte. Deveriam se perguntar, disse ele, se o transporte por estradas que estavam sendo bombardeadas constituiria um perigo mais significativo e evidente do que manter as obras nos locais em que estavam. Além disso, acrescentou, seria absolutamente impossível a essa altura obter caminhões das firmas de transporte francesas. Seria necessário solicitar às alemãs, o que iria expor as obras de arte a riscos ainda maiores de serem bombardeadas. Mais tarde naquele dia, em uma reunião emergencial dos curadores do Louvre, Jaujard leu sua carta para que fosse incluída na ata e perguntou se os curadores gostariam de tomar um posicionamento diferente. Eles fizeram uma votação e concordaram de forma unânime com Jaujard.

Bonnard sabia que os curadores novamente ameaçariam uma renúncia em massa se ele tentasse invalidar a decisão; Jaujard tinha vencido. Não haveria mais nenhuma solicitação para que a arte e as antiguidades fossem transferidas para novos depósitos. As táticas de postergação de Jaujard durante quase seis meses tinham impedido a última tentativa alemã de confiscar um enorme volume das maiores obras-primas do Louvre. Mas dois dos parceiros no crime de Hitler – Göring e Himmler – ainda não estavam dispostos a desistir do sonho de conseguir suas peças favoritas, apesar de ainda precisarem passar uma camada de decoro, por mais fina que fosse, em seus desejos.

Com respeito ao *Altar de Basileia*, Göring não foi bem-sucedido em sua tentativa de pressionar os curadores franceses a efetuarem a troca. No final de março, Bonnard disse a Bunjes, ainda agindo em nome de Göring, que o chefe

do governo francês o tinha autorizado a conduzir pessoalmente as negociações de troca. Bonnard e Bunjes começaram a idealizar um esquema de “presentes recíprocos”, em vez de uma troca. Mas essas negociações acabaram frustradas quando Bonnard foi informado de que as obras nas coleções nacionais da França não podiam ser dadas como presentes a líderes estrangeiros na ausência de legislação específica. O tempo para executarem o esquema estava se esgotando. O desejo de Heinrich Himmler pela tapeçaria de Bayeux era outra questão. Ele tinha aguardado pacientemente durante toda a Ocupação e estava determinado a não deixar o tempo acabar. Em 1941, Himmler tinha enviado um artista para começar a fazer uma pintura dela. Em 1942, havia mandado um fotógrafo a Sourches para fotografá-la. O Ahnenerbe continuava a conduzir pesquisa remota até meados de 1943, quando o artista recebeu permissão para retornar a Sourches para continuar a pintura. Em novembro de 1943, Bazin tinha informado em uma carta para o prefeito de Bayeux que estava tudo bem com a tapeçaria, porém ele não sabia que nada podia estar mais longe da verdade do que essa afirmação.

Nessa época, Hermann Bunjes estava ajudando não apenas Göring, mas Himmler também, que o havia promovido a tenente da SS em 1942. O grupo de pesquisa de Himmler no Ahnenerbe não tinha conseguido provar a origem germânica necessária para pegar a tapeçaria Bayeux, então Himmler e Bunjes desenvolveram um plano secreto em duas partes com o codinome *Sonderauftrag Bretagne* (“Projeto Especial Bretanha”). Primeiro pressionariam os franceses para levar a tapeçaria a Paris por “razões de segurança”, e então, quando na cidade – e mais acessível –, a SS a pegaria à força e a enviaria para Berlim. E tanto em outubro quanto em novembro de 1943, o gerente do Ahnenerbe escreveu cartas a Bunjes informando sobre a intenção do grupo de se apropriar da tapeçaria. Então simplesmente ficaram aguardando o momento oportuno. Os intensos bombardeios no primeiro semestre de 1944 foram a desculpa perfeita.

Primeiro, Himmler e Bunjes tiveram que encontrar uma maneira de driblar o protocolo em vigor havia muito tempo de que nenhuma obra de arte nos depósitos podia ser transferida sem autorização por escrito de Jaujard e do chefe da Kunstschutz. Mas eles sabiam que a Kunstschutz provavelmente iria se opor à transferência e que Jaujard com toda certeza seria contra. Para conseguir a aprovação da Kunstschutz, fizeram a SS enviar um telegrama para Tieschowitz, ordenando-o a autorizar a devolução da tapeçaria para Paris. Em seguida, se

esquivaram de Jaujard ao conseguirem a aprovação do superior dele, o colaborador nazista Georges Hilaire, que tinha substituído Hauteœur havia dois meses. Antes de dar o sinal verde para o Ahnenerbe, Hilaire tinha obtido a aprovação de Bonnard.

Enquanto Bunjes e o gerente do Ahnenerbe esquematizavam o transporte da tapeçaria, Bazin e Jaujard tinham concluído, após cuidadosa reflexão, que a tapeçaria e outras obras de arte em Saurches deveriam permanecer onde estavam. Bazin disse que os bombardeios Aliados às vezes aconteciam muito perto e por isso a evacuação representava riscos maiores do que a permanência delas ali. Caminhões eram alvo de bombas Aliadas e estradas estavam sujeitas a imprevisíveis barragens de metralhadoras e à ação de sabotadores da Resistência. Bazin e Jaujard concordaram que os porões de Saurches aguentavam bombardeiros com segurança, particularmente devido às medidas especiais que Bazin tinha providenciado para reparar os porões. Bazin tomou providências especiais para a tapeçaria. Ela iria, ainda em sua customizada caixa de chumbo, para uma fortificação que havia construído para ela em uma área particularmente bem protegida do porão. Para melhorar a proteção do depósito, tinha providenciado a construção de letras gigantes que formavam “Musée du Louvre” no enorme gramado na esperança de que os aviões Aliados vissem.



| Germain Bazin inspecionando as letras no terreno do castelo de Sourches.

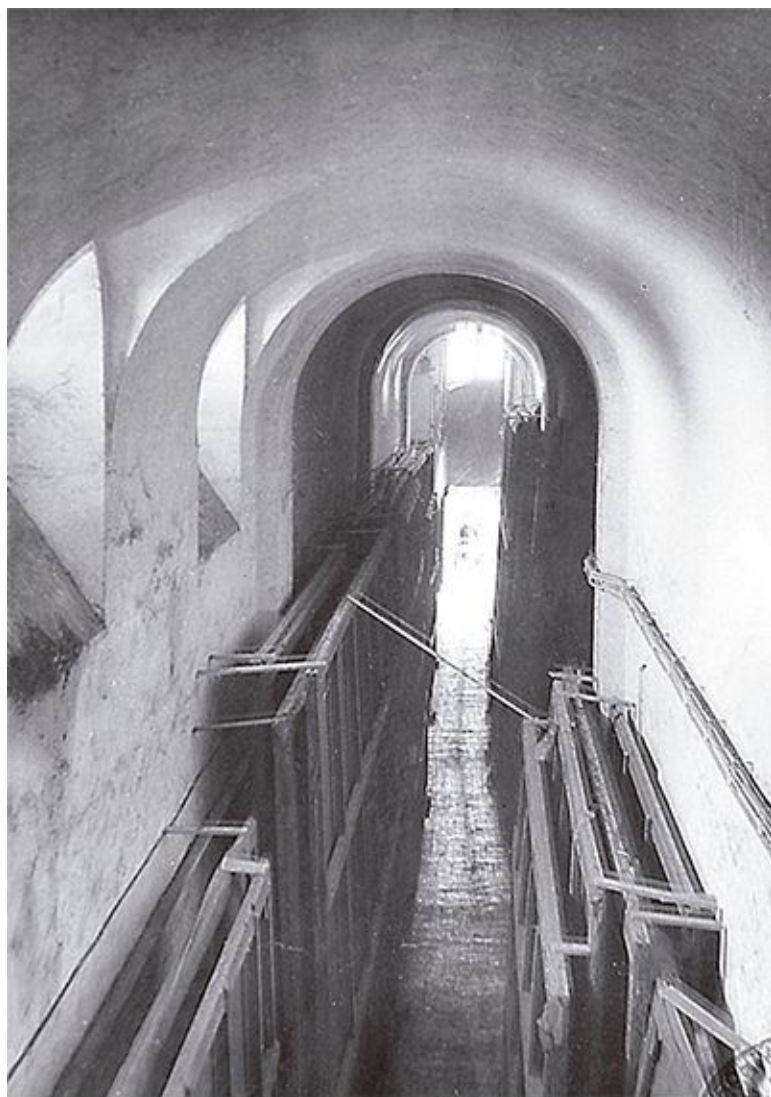
No dia 26 de junho, Bazin escreveu uma carta de seis páginas para Jaujard, descrevendo as medidas de proteção que tinha providenciado para o depósito e outras que planejava. Ele foi dormir naquela noite pensando que ainda estava tudo bem. Logo antes de 1 hora da madrugada, de seu quarto no andar superior, escutou uma discussão lá embaixo, mas não conseguia descer a escada com facilidade para ver o que estava acontecendo, já que havia machucado um tendão da perna no dia anterior. Vários minutos depois, a porta do quarto foi aberta com força e tropas da SS entraram com submetralhadoras e um mandado que lhe ordenava entregar a tapeçaria. Os homens estavam acompanhados de Jacques Dupont, o inspetor francês de Monumentos Históricos, que afirmou ter jurisdição sobre a tapeçaria. Quando Bazin examinou a documentação, notou que, embora tivesse a assinatura de Hilaire, faltava a de Jaujard. Como os telefones não estavam funcionando, Bazin não pôde ligar para Jaujard e lhe pedir orientação, por isso, a princípio, se recusou a entregar a tapeçaria, ainda que Dupont tivesse dito que a sua presença já constituía aprovação. Após longos dez minutos, o chefe dos guardas convenceu Bazin a entregar a tapeçaria por temer que os homens da SS destruíssem todo o castelo.

A tapeçaria viajou pela noite até o Louvre em um caminhão acompanhada pela escolta militar alemã. A viagem de 240 quilômetros levou 11 horas e a tapeçaria só chegou a Paris ao meio-dia.

Dois dias depois, Bazin escreveu uma cáustica carta para Jaujard descrevendo o estarrecedor desprezo pela segurança da tapeçaria durante o transporte. Destacou que o movimento das fortes luzes dos veículos no período noturno transformou o próprio depósito em um alvo para bombardeio. Além disso, informou ele, devido à pequena dimensão da tapeçaria enrolada, poderia muito facilmente ter sido transportada em um carro, em vez de no caminhão, que era muito mais visível com a escolta militar. E, disse ele, a presença do comboio retardava a viagem, expondo a tapeçaria a um risco ainda maior. Também avisou que durante toda a viagem a tapeçaria ficou ao lado de um barril com mais de cinquenta galões de gasolina. Se acontecessem disparos de metralhadoras nas perigosas estradas, uma única bala teria transformado o caminhão inteiro em uma bola de fogo.

No dia 5 de julho, Hilaire pediu ao diretor de serviços de arquitetura do Louvre para verificar o estado da tapeçaria e levá-la ao porão do museu, onde ficaria mais segura. Vários dias depois, diante de sete testemunhas, examinaram a tapeçaria, colocaram mais pó contra traças e a guardaram em um vão do porão considerado particularmente seguro.

Havia uma triste ironia no fato de a tapeçaria estar em Paris. Os Aliados tinham libertado a cidade de Bayeux três semanas antes de os alemães pegarem a tapeçaria em Sourches, ela foi a primeira importante cidade francesa a ser libertada, apenas um dia após o desembarque das tropas no Dia D. Se a tapeçaria tivesse permanecido em Bayeux, estaria a salvo. Porém ela estava na ainda ocupada Paris, e Himmler engatilhou a segunda parte do “Projeto Especial Bretanha”.



| Pinturas no porão em Sourches aguardando o fim da guerra.

VINTE E OITO

INSURREIÇÃO

Em junho de 1944, os quatro anos de ocupação tinham causado estragos terríveis nas vidas dos habitantes de Paris. Era praticamente impossível obter artigos de primeira necessidade devido aos danos na infraestrutura, à exportação de bens para a Alemanha e por outros problemas. Já desgastados por terem passado quatro invernos praticamente sem aquecimento, em meados de 1944, moradores da cidade luz literalmente não tinham iluminação. Não havia eletricidade antes das 22h30 e mesmo assim ela era instável e disponibilizada por um período curto. Combustível para cozinhar era igualmente inexistente, só havia fornecimento de gás durante meia hora nos horários do almoço e do jantar e sua péssima qualidade tornava-o praticamente inútil.

A pior escassez, entretanto, era a de comida. Mais no início da guerra, ouvia-se as mulheres francesas resmungarem: “De que adianta ter batata sem forno quente para assá-las?”. Agora, contudo, até as batatas haviam desaparecido. Mas as batatas eram o menor dos problemas. A escassez de comida era tão severa que um adulto mediano só consumia metade das calorias necessárias. Para as crianças, a situação era ainda pior: um relatório da Cruz Vermelha informava que a cidade tinha 25 mil bebês desnutridos e que as mortes por tuberculose aumentavam a uma taxa alarmante, principalmente entre os jovens. Em meados de agosto, uma pessoa da Academia Francesa de Ciências prestativamente sugeriu que “em uma crise, Paris podia comer as folhas das árvores no Bois”.

Ernest Hemingway comentou com um amigo que estava comendo pombos capturados no Jardin du Luxembourg.

Os parisienses também ansiavam por um sinal de que os Aliados estavam a caminho e ficavam escutando o rádio e perguntando a todos que chegavam à cidade se tinham alguma notícia. Mas não havia nem sinal de que as forças Aliadas chegariam a Paris tão cedo. E por uma boa razão: o comandante supremo dos Aliados, general Dwight Eisenhower não tinha esse plano em mente. Ele acreditava que uma batalha por Paris se tornaria uma sangrenta guerra de rua que podia destruí-la inteiramente e expor os soldados Aliados a um risco muito grande, pois não tinham treinamento em combate urbano e não poderiam usar duas de suas mais importantes vantagens: aeronaves e tanques. Eisenhower também acreditava que uma imediata libertação de Paris desviaria recursos que estavam sendo destinados ao avanço dos Aliados sobre Berlim e à planejada invasão do sul da França para ganhar o controle do Mediterrâneo.

Grupos da Resistência em Paris também estavam se cansando de esperar pelos Aliados e queriam tomar providências com as próprias mãos. O maior grupo da França, Forças Francesas do Interior (FFI), apoiava De Gaulle, porém outros grupos da Resistência, mais destacadamente, o Communists, tinham outras agendas. Durante um tempo, De Gaulle pediu ao FFI para ser paciente, pois temia que, se ocorresse um levante em Paris antes que as tropas Aliadas estivessem perto o bastante para controlar a situação, qualquer um desses grupos poderia tomar o poder. Porém, no final de junho, os vários grupos da resistência em Paris, embora díspares em relação a suas crenças políticas, seus líderes e métodos, concordaram em uma coisa: não mais aguardariam pacificamente a libertação. Cada grupo, de sua própria maneira, estava fazendo planos para, o quanto antes, libertar a cidade, com ou sem a ajuda das forças Aliadas.

Devido aos laços de Jaujard com a Resistência, ele com certeza estava ciente dos planos de insurreição, e mesmo antes de esses planos serem efetivamente executados, estava claro que, com os Aliados na França Metropolitana, a libertação deveria chegar em breve, de um jeito ou de outro. Era igualmente claro que o Louvre, a apenas alguns metros do epicentro do comando militar alemão, ficaria particularmente vulnerável. Várias medidas protetivas em resposta aos projéteis antiaéreos alemães de 1943 ainda estavam em vigor. Naquela época, passos foram dados para proteger algumas das obras de arte e o

palácio propriamente dito. Equipamentos elétricos tinham sido cobertos, muitas janelas do térreo, tampadas com madeira e várias outras, com sacos de areia. No dia 14 de junho, o Comitê de Curadores reuniu-se em uma sessão emergencial para discutir medidas adicionais, pois sabiam que um nível ainda maior de proteção seria necessário no caso de uma batalha ao redor do palácio. Os funcionários que forneciam serviços essenciais precisariam ficar no museu por um período mais extenso, talvez sem comunicação com o exterior e sem apoio. No dia 30 de junho, a administração do museu solicitou e obteve um adiantamento de 20 mil francos da Sociedade dos Amigos do Louvre para financiar uma cantina para esse propósito. Tendo, dessa maneira, se planejado da melhor maneira possível, eles aguardaram a batalha por Paris começar, sem saber quando aconteceria nem se a libertação seria obra da insurreição ou dos Aliados. No final, seria dos dois.

O desenlace começou no dia 14 de julho com passeatas. As passeatas do Dia da Bastilha não foram as primeiras da Ocupação, mas foram de longe as maiores. Embora os parisienses tivessem recebido ordens para não se reunirem, um grupo estimado em 100 mil pessoas marchou nas ruas da cidade e arredores. O dia também foi notável porque marcou uma mudança na posição da polícia francesa, que tinha recebido a ordem de proibir qualquer comemoração de 14 de julho e para usar a força para abafar qualquer passeata. Mas nesse momento, pela primeira vez durante a Ocupação, desobedeceram as ordens alemãs, recusando-se a agir contra uma enorme massa de manifestantes na região operária de Belleville. O apoio da polícia, por sua vez, estimulou ainda mais a Resistência, que incrementou seus atos de sabotagem e encorajou mais greves. No dia 9 de agosto, mil operários responsáveis por fazer reparos em linhas de trem pararam de trabalhar durante um curto período. No dia seguinte, boa parte da mão de obra das ferrovias na área da grande Paris entrou em greve por tempo indeterminado. No dia 13 de agosto, os 3 mil agentes do Paris Métro pararam de trabalhar. Outras greves e atos de sabotagem solaparam produções industriais alemãs nas fábricas de Paris.

Então chegou 15 de agosto, o feriado do Dia da Assunção, normalmente uma data tranquila. Nesse ano, as ruas ficaram tranquilas de uma maneira diferente: 15 mil integrantes da força policial de Paris entraram em greve em resposta à preocupação de que os alemães estavam prestes a confiscar suas armas. A greve

deixou as ruas totalmente desprovidas da presença policial que os nazistas usaram durante a Ocupação para fazer cumprir suas determinações. Não era uma mudança pequena, tratava-se da polícia de Paris, que tinha sido enviada para prender 40% dos 76 mil judeus deportados da França para os campos de extermínio da Alemanha durante a guerra, dos quais apenas 2.500 sobreviveram. No mesmo dia, Dietrich von Choltitz, que Hitler havia designado comandante militar alemão na cidade apenas oito dias antes, iniciou a manhã em seu escritório no Hôtel Meurice na Rue de Rivoli. Hitler tinha escolhido Choltitz em parte porque, com a reputação de nunca questionar uma ordem, era um dos poucos generais alemães em que o Führer sentia que ainda podia confiar. Essa confiança seria traída a partir do início, já que desde que Choltitz seguiu para Paris após sua primeira e única reunião com Hitler no dia 7 de agosto, sentia que tinha estado na presença de um homem louco. Qualquer dúvida que pudesse ter disso foi apagada durante o difícil dia de 15 de agosto. Primeiro, foi ao bunker alemão próximo a Saint-Germain-en-Laye, onde recebeu ordens para destruir a rede elétrica e outras instalações de Paris, inclusive a maioria dos aquedutos que abasteciam a cidade com água. Quando retornou ao escritório, quatro homens o aguardavam para transmitir-lhe a ordem de destruir as plantas industriais da cidade. Apesar da reputação de possuir uma ferocidade implacável em combates urbanos, até para os padrões nazistas, Choltitz acreditava que ainda havia oportunidade de salvar a cidade e ignorou as ordens durante dias. Antes do fim de 15 de agosto, fez uma visita a Jaujard no Louvre, cumprindo mais uma ordem de Berlim, essa provavelmente de Himmler, para verificar se a tapeçaria de Bayeux ainda estava lá.

A greve da polícia do dia 15 de agosto estimulou ainda mais parisienses a agir. Dois dias depois, 1.500 funcionários públicos protestaram em frente ao Hôtel de Ville, cantando *La Marseillaise*. No fim do dia, o primeiro-ministro Pierre Laval deixou a cidade, seguido por bandos do alto escalão do governo. Praticamente todos os funcionários não combatentes alemães já haviam fugido. Operários alemães tinham levado o restante dos itens saqueados guardados no Jeu de Paume para os cômodos isolados no Louvre, onde permaneceriam.

No dia 18 de agosto, funcionários dos correios e enfermeiras se juntaram às greves. Transmissões da BBC pelo rádio encorajavam as pessoas a agir, e cartazes eram afixados por toda a cidade convocando uma revolta maciça. A

insurreição começou no dia seguinte. Nesse momento, Jaujard já tinha colocado o plano para o Louvre em ação e convocado um grande número de indivíduos para proteger o museu durante um período que não sabiam quanto duraria e em circunstâncias que provavelmente se tornariam perigosas. Todos ficaram satisfeitos de participar. Além das dezenas de guardas, todos os curadores que não se encontravam nos depósitos também se apresentaram para assumirem postos dia e noite por todo o colossal prédio.

A assistente de Jaujard, Jacqueline Bouchot-Saupique, estava lá, com o marido, Georges Saupique, um escultor e ex-oficial da Primeira Guerra Mundial que levou consigo voluntários recrutados em meio a seus colegas escultores. A esposa de Jaujard também estava lá. Durante o planejamento, haviam lhe pedido para estocar comida suficiente para todos, uma tarefa praticamente impossível devido à escassez de comida. Desroches Noblecourt, da equipe do Departamento de Antiguidades Egípcias, também encontrava-se no museu. Ela disse mais tarde que Madame Jaujard havia juntado tanta comida para todo o pessoal, que tinha operado um milagre. O estoque não era apenas de comida – quando a equipe chegou, Jaujard os instruiu a buscar armas ilegais que “talvez tenhamos escondidas nas profundezas do palácio”.

Também estava presente o chefe da segurança, cuja equipe e voluntários testavam os sistemas contra incêndio e patrulhavam nos telhados antigos do palácio, tão vulneráveis ao fogo quanto haviam sido em 1870 – a velha armação de madeira podia se incendiar quase instantaneamente com o calor e as centelhas dos projéteis.

Desde o início da revolta, havia muito calor e centelhas ao redor do Louvre, perigosamente localizado ao lado do sistema nervoso central das forças armadas alemãs. Soldados alemães e muito armamento espalhavam-se pela Place de la Concorde, partes da Rue de Rivoli e os Jardins des Tuileries. As tropas alemãs haviam cavado bunkers no jardim ao longo da Rue Rivoli e outro na Place de la Concorde, e havia uma torre de observação alemã no lado oposto à entrada do Jeu de Paume. Combatentes da Resistência disparavam contra eles do cais do Sena e da Rue de Rivoli. O Louvre – margeado em três lados pelo Sena, pelos Jardins des Tuileries e pela Rue de Rivoli – ficava no meio da calorosa ação. Escaramuças também ocorriam entre os alemães e o FFI ao longo do quarto lado

do museu, a ala da Colunata, pois o FFI lutava para controlar a câmara municipal do primeiro distrito, que ficava bem do outro lado da rua.

Vários funcionários do Louvre quase foram pegos no fogo cruzado. Na primeira manhã da revolta, Jaujard ligou de seu escritório no Louvre para Rose Valland. Às 11 horas ela estava atravessando o Tulherias quando testemunhou saraivadas de tiros na Place de la Concorde e na Pont du Carrousel, que atravessava o Sena de frente para a Grande Galeria. Christiane Desroches Noblecourt chegou ao museu em sua velha bicicleta em meio a combates na rua, bem quando o museu bloqueava todas as suas saídas.

As amplas galerias do Louvre ecoavam os disparos de armas e projéteis nas ruas ao redor e o estalido de tiros que acertavam janelas e portas. Em uma tentativa de evitar balas perdidas que podiam entrar pelas janelas, os funcionários tentavam movimentar-se pelo prédio usando o nível do porão. Durante os combates no cais do Sena, uma bala atravessou uma janela e por pouco não atingiu Jaujard.

Disparos sem explicação causavam outro problema para Jaujard. O Ministério das Finanças da França ocupava o Pavillon de Flore, localizado no canto mais a sudoeste da parte do Louvre adjacente ao Sena e ao Pont Royal, ambos pontos estrategicamente importantes para as tropas inimigas. No dia 20 de agosto, os alemães reclamaram que, apesar de uma trégua temporária, alguém, do telhado do ministério, estava fazendo disparos no Jardim das Tulherias, onde havia alemães em tanques e bunkers. Eles ameaçaram: se o problema continuasse, fariam cinquenta reféns no ministério. Jaujard mandou três homens inspecionarem os telhados tanto do Pavillon de Flore quanto da adjacente Grande Galeria. Os enviados não viram nem sinal da presença de um atirador.

Apenas alguns minutos depois, Jaujard ficou sabendo de mais um suposto disparo. Integrantes do FFI, convencidos de que alemães ou um *sniper* colaboracionista estava atirando nos franceses de uma janela na ala Colunata do museu, tentavam entrar à força no Cour Carrée para procurar o atirador. Jaujard mandou vários de seus funcionários com os homens do FFI para a janela em questão, que não podia ter sido a origem de nenhum tiro, pois estava inteiramente bloqueada pelo lado de dentro. Ele então mandou uma patrulha fazer uma ronda infrutífera nos telhados e sótãos das quatro alas que rodeavam o Cour Carrée.

Vários dias depois, uma bala alemã disparada dos Jardins das Tulherias atingiu um telhado do Cour Carrée enquanto Jaujard estava fazendo outra ronda na área, acompanhado por quatro guardas, levando-o a acreditar que aquilo que o FFI tinha ouvido dias antes podia ser apenas a reverberação de um som. “O fenômeno do eco ocorre constantemente” escreveu ele, “ampliado pelo leiaute dos prédios do Louvre, que formam grandes poços quadrados no interior e altos penhascos de pedra do lado de fora, refletindo e amplificando o som. Além disso, o impacto das balas contra essas superfícies às vezes produz faíscas e nuvenzinhas de pedra pulverizada quando atingem pedaços de sílica. Esse fenômeno pode em muitos casos ser confundido com o disparo de um projétil, em vez do seu impacto”.

Embora a conclusão de Jaujard pudesse explicar a acusação do FFI, ela não descartava a alegação alemã de que havia atiradores no telhado do Pavillon de Flore. Na esperança de evitar mais disparos do teto – e evitar que os alemães fizessem reféns – ele providenciou uma ronda de guardas permanente nos telhados perto do ponto em que os telhados do ministério encontravam-se com os do restante do Louvre.

Ao longo da semana de insurreição, os bombeiros posicionados no Louvre tiveram uma vista aérea da ação. No teto acima do Salon Carré ficava uma guarita para sentinela com vista para todo o local. Dali e de outros pontos de acesso no telhado, alguns acessíveis por escadas em espiral e outros por escadas de mão de metal parafusadas em paredes de pedra, os bombeiros tinham uma vista singular dos movimentos dos tanques alemães nas ruas ao redor. Homens nos telhados sinalizavam movimentações de tanques para a sentinela na guarita equipada com um telefone que o ligava aos bombeiros no Cour Visconti, no térreo. A informação era retransmitida lá para baixo e passada aos membros da Resistência usando o telefone fixo da estação.

Heinrich Himmler tinha ficado monitorando acontecimentos de Berlim, ainda com a intenção de agarrar a tapeçaria de Bayeux antes da queda de Paris. No dia 17 de agosto, tinha enviado uma mensagem codificada para Carl Oberg, comandante da SS e da Gestapo na França, alertando-o para não se esquecer de levar consigo a tapeçaria de Bayeux para um lugar seguro. No dia 21 de agosto, Himmler finalmente deu o bote e mandou dois comandantes da SS se encontrarem com Dietrich von Choltitz. Eles foram ao escritório dele no Hôtel

Meurice, na Rue de Rivoli. Quando Choltitz soube da chegada deles, seu primeiro pensamento foi de que estavam ali para prendê-lo, pois tinha acabado de mandar um comunicado por intermédio do cônsul avisando os Aliados para irem a Paris o mais rápido possível. Mas ambos cumprimentaram-no com a saudação Heil Hitler antes de explicarem que tinham ordens para obter a tapeçaria. Choltitz, que havia ignorado tantas ordens nos últimos dias, decidiu solapar mais uma, e respondeu: “Que sorte! Querem tirá-la do caminho do perigo?”.

“*Ja, herr general.*”

“Isso me deixaria muito satisfeito”, respondeu Choltitz. “Podem vir comigo até a varanda?”

Da varanda, os três homens olharam para o Louvre à esquerda, onde choviam projéteis.

“Olhem só”, disse Choltitz, “a tapeçaria está lá, nos porões do Louvre.”

“Mas, *herr general*, o Louvre está ocupado pelo inimigo”, questionou um dos homens da SS.

“É claro que está ocupado, e muito bem ocupado”, respondeu ele.

“Mas sob estas condições, *herr general*, como podemos pegar a tapeçaria?”

“Cavalheiros, vocês são os líderes dos melhores soldados do mundo. Eu lhes darei cinco ou seis dos meus melhores homens e cobertura enquanto atravessam a Rue de Rivoli. Só precisarão arrebentar a porta e pegar a tapeçaria à força.”

Os dois homens da SS hesitaram, então um deles perguntou:

“*Herr general*, mas o governo francês não evacuou a tapeçaria muito tempo atrás?”.

“Nada disso”, respondeu Choltitz. “A tapeçaria está lá, mas terão que pegá-la à força.”

Choltitz chamou seu especialista em arte, e ele confirmou que a tapeçaria ainda estava lá.

“Então, cavalheiros”, continuou Choltitz, “hoje à tarde a tapeçaria de Bayeux será resgatada sob o comando de vocês dois.”

Um dos homens disse a Choltitz que passaria um rádio a Berlim para obter mais instruções e que se apresentariam novamente em uma hora. Choltitz jamais os viu de novo.

Ao longo das três primeiras semanas de agosto, quando a insurreição em Paris fermentou até entrar em erupção, Eisenhower se recusou a enviar tropas Aliadas a Paris. De Gaulle começou a pressionar para que os Aliados marchassem para a cidade, alertando para uma possível repetição da Comuna de Paris de 1871. Ele não era o único comprometido com a ação. Ainda em 1943, o comando Aliado tinha prometido que as tropas francesas estariam presentes na libertação de Paris e especificou que seria a 2ª Divisão Armada Francesa, comandada pelo general Jacques-Philippe Leclerc.

No dia 14 de agosto, o general Leclerc tinha perguntado ao general Patton quando a 2ª Divisão Armada seguiria para Paris, e a resposta foi que permanecesse onde estava. No dia seguinte, questionou Patton novamente e ameaçou renunciar se não pudesse ir. Patton recontou a resposta em seu diário: “Eu lhe falei da maneira mais clara possível que ele era um bebê, e que eu não aceitaria comandantes de divisão me dizerem onde eles deveriam combater”. No dia 19 de agosto, Leclerc perguntou novamente, ciente da revolta que fervilhava em Paris e argumentando que era hora de marchar. Líderes Aliados simplesmente asseguraram-lhe que suas tropas estariam presentes na libertação. Furioso por ser ignorado, parou de reportar veículos perdidos em batalhas, mas continuou a requisitar gasolina para eles e começou a acumulá-la, se preparando para agir. No dia 20 de agosto, com Paris imersa na revolta, Leclerc uma vez mais expôs seus argumentos, novamente sem sucesso. No dia seguinte, decidiu agir por conta própria e enviou 150 homens e 30 veículos militares a Paris para supostamente fazer reconhecimento, mas também para assegurar que quando os Aliados por fim fossem enviados a Paris, o que era inevitável, as tropas francesas estivessem lá, como haviam prometido muito tempo atrás. Na manhã seguinte, ordenaram-lhe que trouxesse seus homens de volta, mas ele se recusou. Em vez disso, foi encontrar-se com Eisenhower e Patton.

Correspondentes de guerra e a BBC estavam parcialmente cientes dos esforços de Leclerc e começaram a anunciar – incorretamente – que parte da 2ª Divisão Armada encontrava-se em marcha para Paris, o que instigou ainda mais frenesi em meio aos membros da Resistência e outros cidadãos de Paris. A Resistência levava mensagens cada vez mais urgentes ao comando Aliado sobre terem enfraquecido os alemães o suficiente para que pudesse facilmente tomar a cidade, mas que o esforço estava sendo minado e a janela de oportunidade em

breve se fecharia. No dia 22 de agosto, o cônsul sueco entregou aos Aliados uma mensagem de Choltitz: “Vinte e quatro, quarenta e oito horas é tudo que têm. Depois disso, não posso prometer a vocês o que acontecerá aqui”. Pressões de todos os lados haviam se convergido. Eisenhower virou-se para o general Bradley e disse: “É, mas que inferno, Brad. Acho que vamos ter que entrar”.

Às 19h15 do dia 22 de agosto – mesmo dia em que disseram a Leclerc para retornar – ele, enfim, recebeu sinal verde de Bradley. Retornou a seu posto de comando e gritou para o chefe do estado-maior: “Gribius, movimento imediato sobre Paris!” Finalmente, Paris estava prestes a ser libertada.



| Buracos de bala na parede do Louvre, de frente para o Rio Sena.

RETIRADA E RETALIAÇÃO

Depois do Dia D, as tropas alemãs no sul e sudoeste da França estavam movimentando-se após receberem ordens para seguir rumo ao norte na direção do front na Normandia. Mais tarde, bateriam em retirada na direção da Alemanha. Quando as intermináveis colunas de tropas passavam pelos vilarejos e cidades da França, deixavam um rastro de violência pelo caminho.

No dia 8 de junho, a temida divisão “Das Reich” da SS saiu de Montauban no sentido norte. Um dia depois, em Tulle, fizeram reféns e enforcaram 120 deles, 3 para cada soldado alemão recentemente morto pela Resistência. No dia seguinte, mataram 642 homens, mulheres e crianças em Oradour-sur-Glane, quase a população inteira do local, de maneira pavorosa e sem motivo. Os massacres continuaram ao longo de julho e agosto. As tropas em retirada também executavam integrantes da Resistência com mais frequência. Às vezes, os assassinatos eram retaliação por terem matado seus colegas ou mesmo pela suspeita de que haviam sido responsáveis pelas mortes deles. Em outras ocasiões, a execução era simplesmente punição pelo engajamento nas atividades da Resistência, efetivo ou suspeito. E quando suspeitavam de alguém em um dos depósitos de arte do Louvre, não hesitavam em ameaçar destruir a arte também.

Dois dias após o desembarque na Normandia, uma divisão alemã passou pelo vilarejo de Saint-Céré a pouco menos de dois quilômetros do castelo de Montal.

Os funcionários do depósito escutaram várias horas de combate e disparos de metralhadora. Mais tarde, souberam que parte dos disparos tinha sido a execução de três maquis capturados e levados à praça da vila para serem baleados em público. O chefe do depósito Montal, René Huyghe, ficou ainda mais preocupado quando um grupo de nove combatentes maquis passaram a 30 metros do depósito, pois sabia da devastação que poderia resultar para o depósito e a arte se os alemães vissem aqueles homens. Huyghe pediu para se afastarem um pouco mais. Mesmo assim, dentro do castelo, Huyghe tomou providências: fechou as venezianas e bloqueou todas as aberturas por dentro com colchões e outros materiais para evitar que balas perdidas dessem início a um incêndio. Mais tarde, houve uma breve troca de tiros entre os alemães e os maquis ao longo da estrada em frente ao castelo e várias balas desnorteadas atingiram as paredes, mas não houve nenhum outro dano. Quando a eletricidade acabou por volta das 22 horas, eles acenderam as luminárias a gás e ficaram escutando os gritos ao longo da noite insone.

No dia 13 de agosto, quando as tropas alemãs estavam evacuando áreas ao sul do Loire, o comandante alemão da vizinha Blois chegou a Cheverny com três homens “armados até os dentes”, decidido a se apoderar do castelo e seus anexos. Já nos outros castelos, o curador Hans Haug tinha documentos do comando militar alemão do alto escalão informando que os depósitos eram área vedada às tropas alemãs, o que não impressionou os homens. Eles foram embora apenas após concluírem que não havia espaço suficiente para suas exigências. Dois dias depois, vários homens jovens de um grupo maqui conseguiram entrar no terreno, depois atiraram em um veículo alemão que havia estragado na estrada perto da propriedade. Em resposta, vários alemães começaram a atirar nos muros que rodeavam o castelo. O barulho despertou moradores das redondezas e vários homens em pânico em uma pousada vizinha fugiram para dentro do terreno, levando os alemães a acreditar que o local estava cheio de “terroristas”. Eles marcharam terreno adentro e começaram a atirar e jogar granadas nas janelas dos anexos. Haug fez o melhor que podia com seu alemão precário para acalmar o inimigo. Após uma tensa meia hora de discussão e uma inspeção das instalações, Haug os convenceu a ir embora. O tiroteio por pouco não atingiu crianças apavoradas que tinham atravessado correndo a esplanada do castelo. O único estrago no castelo propriamente dito foi um buraco de bala na

porta da frente que também havia perfurado o cartaz da Kunstschutz informando tratar-se de local protegido e que havia sido colado ali muito tempo antes.

No início de 1943, o governo de Vichy, com o auxílio alemão, tinha criado a Milice, uma força secreta paramilitar de homens franceses extremistas. Cada um dos mais de 30 mil integrantes firmou um pacto de 21 pontos para combater, entre outras ameaças, a democracia e “a lepra judaica”. A Milice conduziu assassinatos políticos e ajudou a localizar judeus e outros, mas seu alvo principal era a Resistência. Eles usavam métodos de tortura brutais, primeiro apenas com integrantes da Resistência capturados, mas, depois, como os alemães, até mesmo nas populações locais suspeitas de oferecer ajuda a eles.

Em meados de agosto de 1944, quando os comboios alemães passaram por Valençay em retirada, uma tensão explosiva pairava no ar entre a Resistência de um lado e a Milice e os alemães do outro. No dia 10 de agosto, um regimento da Milice reuniu-se na estrada em frente ao castelo. O curador André Leroi-Gourhan saiu e lhes pediu para irem para outro lugar. Após meia hora sem se mexerem, Gérald Van der Kemp renovou a solicitação. O grupo da Milice concordou em se dispersar, mas antes de começarem a se mover entraram em combate com forças do FFI que tinham chegado ali. Leroi-Gourhan tentou novamente convencer a Milice a ir embora. Em vez disso, eles entraram no terreno e, sem sucesso, tentaram alvejá-lo, alegando que ele estava tentando atirar neles de dentro do castelo. A força da Milice então ameaçou atirar tanto em Van der Kemp quanto no motorista do duque. Van der Kemp finalmente conseguiu convencê-los a ir embora sem causar nenhum dano.

Na tarde de 12 de agosto, outra escaramuça irrompeu em frente ao castelo, dessa vez entre comboios alemães e o FFI. Ela terminou rapidamente, mas recomeçou no início da noite e durou três horas. Durante o combate, uma bomba alemã incendiou os estábulos e se espalhou para os anexos vizinhos. O fogo não ameaçou a *Vênus de Milo* e outras obras guardadas com ela apenas porque, diferentemente de outros anexos, aquele em que estavam guardadas as estátuas grandes era uma construção isolada e seu telhado não continha material inflamável.

Em todos os depósitos de museus, um dos maiores riscos para a arte era o fogo, que podia rapidamente destruir tudo. Todos os depósitos tinham um protocolo cuidadosamente planejado para entrar em contato com o corpo de bombeiros

local, mas naquele dia os telefones tinham sido cortados. Os depósitos também possuíam seu próprio equipamento para combater incêndio. Originalmente, o depósito de Valençay tinha apenas uma bomba d'água grande que sempre apresentava defeito, mas Van der Kemp tinha conseguido providenciar mais uma. Ele também havia agrupado um estoque secreto de combustível para a bomba e o mantinha escondido em uma vala ali perto. Naquela noite, os funcionários do depósito – desviando de balas – usaram as bombas para combater o fogo. Às 22 horas, os bombeiros da cidade de Valençay somaram-se ao trabalho e juntos apagaram o fogo, que havia ferido o braço de Leroi-Gourhan.

Quatro dias depois, a cidade e o castelo encarariam problemas bem maiores. Em retaliação às tropas alemãs e da Milice mortas nos combates dos dias anteriores, o comando militar alemão local entrou em ação. Durante a tarde de 16 de agosto, uma divisão armada de trezentos combatentes da SS cercou a cidadezinha e a saqueou, ateou fogo em 42 propriedades e matou 80 pessoas. Também foram atrás dos vários maquis recebendo tratamento no hospital local, que era administrado por freiras. Os maquis e o hospital só foram poupados devido à coragem de três freiras que saíram com um bebê nas mãos e disseram que ali funcionava uma maternidade.

Os alemães também tinham o castelo de Valençay em vista por causa de rumores de que o chefe de um grupo de maquis encontrava-se lá e que os corpos de três alemães haviam sido enterrados no terreno. Estavam certos em relação a uma alegação: um integrante dos maquis – Leroi-Gourhan – realmente estava no castelo. E eles podiam estar certos sobre a segunda alegação. Um capitão alemão tinha sido ferido em uma escaramuça com o FFI e feito prisioneiro, em seguida o conselho de guerra maqui se reuniu e decidiu atirar nele para vingar camaradas que haviam sido mortos em terríveis condições. Além disso, também não tinham prisão para colocá-lo, disse depois um combatente da Resistência. Não há nada mencionado sobre o local em que foi enterrado, mas os intermináveis terrenos e florestas ao redor do castelo que estavam escondendo muitos maquis teriam sido um lugar provável.

Na tarde de 16 de agosto, Van der Kemp e sua esposa estavam terminando sem pressa um almoço com o duque quando escutaram explosões do lado de fora: cinquenta combatentes da SS tinham chegado com taques. Quando vários deles

entraram com seus passos pesados no castelo, uma das funcionárias se agachou em seu alojamento, convencida de que seus últimos momentos haviam chegado. Mas os homens estavam em busca de outra pessoa: o suposto líder dos maquis. Van der Kemp, em seu elegante terno com flor na lapela e bengala na mão, foi levado à força por quatro homens até o pátio de entrada do castelo, onde os funcionários do depósito, a esposa e o enteado do duque já tinham recebido ordens para se deitarem com o rosto virado para o gramado e com fuzis apontados para eles. Empurraram Van der Kemp contra a parede, e oficiais o acusaram de ser o chefe do FFI, de auxiliar os maquis e de permitir que eles armassem emboscadas no terreno do castelo. De fato, eles o estavam confundindo com Leroi-Gourhan, que se encontrava de rosto no chão com os outros.

Como em Cheverny, os soldados alemães não se impressionaram com a placa da Kunstschutz que informava que o Valençay era vedado a eles e disseram a Van der Kemp que atirariam nele e incendiariam o castelo. Com o vaqueiro do duque servindo de intérprete, Van der Kemp disse aos alemães que ele era o responsável pelos tesouros do Louvre, inclusive da *Vênus de Milo* e da *Vitória de Samotrácia*, e que havia entrado em contato com o FFI apenas para manter as obras de arte a salvo. Argumentou que os quilômetros de floresta ao redor dali estavam cheios de membros da Resistência e que, se o castelo e as obras de arte fossem destruídos, os homens, no dia seguinte, iriam “revelar para o mundo inteiro que aquela era uma catástrofe igual à queima da biblioteca em Alexandria por Júlio César”. Um dos alemães, perplexo, disse que eles estavam ali para fazer guerra, não história da arte.

Enquanto Van der Kemp, ainda prensado contra a parede, buscava um argumento eficiente para dissipar a situação, sua esposa aproximou-se e disse que queria morrer com ele. Ele respondeu sussurrando uma palavra: “*drapeau*” (bandeira). Ela subiu depressa a escada até o andar superior e enfiou em um forno a bandeira francesa que o marido tinha feito com pedaços de tecido de paraquedas para usá-la quando a cidade fosse libertada. Ela fez isso bem na hora, pois os alemães começaram a revistar os aposentos, inclusive o quarto de Van der Kemp. Os homens da SS pegaram todo o dinheiro deles, inclusive o que Van der Kemp estava guardando para Carle Dreyfus, ainda escondido.

Enquanto isso, disparos alemães atearam fogo em um dos anexos. Quando o fogo começou a se espalhar para outras estruturas, Van der Kemp, calmamente, continuou tentando convencer os alemães a se retirarem. Após várias horas, já quase sem opções, tentou um toque mais pessoal, dizendo aos capitães da SS que certamente podiam matá-lo, contudo, se incendiassem o castelo e, ao fazerem isso, destruíssem os tesouros, seriam baleados assim que Göring recebesse a notícia. Essa última tática deu resultado: os alemães soltaram Van der Kemp e os funcionários e autorizaram os guardas a apagar o fogo, com a promessa de que ficariam a salvo enquanto fizessem isso.

Dois guardas do museu foram enviados a um local a menos de 30 metros da porta da frente do castelo para abrirem as válvulas que fariam a água correr. Um momento depois, uma rajada de metralhadora alemã atingiu Lucien Nervet, matando-o instantaneamente. Quando os outros soldados se distraíram com o barulho, Leroi-Gourhan – ciente de que era o homem a quem a SS procurava – fugiu correndo. Ele acelerou, pulou o muro e disparou na direção da Floresta de Gâtines e de seus companheiros combatentes pela liberdade.

Assim que o fogo estava apagado, Van der Kemp emprestou as bombas do depósito para a cidade para combater as chamas que ainda inflamavam lá, tanto o castelo quando a cidade se beneficiaram dos quase 800 galões de combustível que ele tão cuidadosamente havia acumulado para dar energia às bombas d'água e que estavam escondidos havia quatro anos. Quando tudo acabou, Van der Kemp retornou a seus aposentos, com os braços e as pernas tremendo violentamente. Seu dia tinha começado como o de um lorde do século XVII, e terminou como o de um herói do século XX.

Eventos em Chambord vários dias depois tiveram um desfecho ainda mais trágico. No dia 20 de agosto, o vilarejo de Chambord foi libertado por tropas locais da Resistência, que depois posicionaram sentinelas na área para o caso de mais movimentação alemã. Na manhã seguinte, quando um comboio de veículos alemães em retirada entrou no terreno do castelo, combatentes do FFI travaram uma batalha com eles durante várias horas, fazendo os moradores do hotel na fronteira da propriedade fugirem para a segurança do castelo. Pierre Schommer, o chefe do depósito, enfiou os refugiados do hotel entre os caixotes com obras de arte, lhes disse para ficar em silêncio e fechou todas as venezianas. No decurso

da batalha, um soldado alemão foi morto e as tropas alemãs incendiaram o hotel e metade das propriedades do vilarejo.

Um dos guardas do depósito se ausentou rapidamente do castelo para pendurar a placa da Kunstschutz informando que o local era vedado às tropas alemãs e escutou as balas ricocheteado, uma delas voou bem por cima de sua cabeça. A placa não teve efeito algum: três alemães de capacete com granadas nos cintos exigiram entrar no castelo. Schommer e Monsieur Foeller, o chefe dos guardas, que falavam alemão, abriram a porta. Um dos soldados alemães apontou um fuzil automático para eles. Os outros dois pressionaram a garganta de Schommer e Foeller com seus cassetetes. Schommer explicou ao oficial no comando, major Leye, que o local abrigava a arte dos museus nacionais franceses. Leye respondeu que não ligava para estética e que destruiria o depósito se descobrisse que o local hospedava algum “terrorista”, ou se encontrasse prova de que alguém do castelo tivesse atirado em suas tropas, algo que ele estava convencido de que tinha acontecido, ou até mesmo se encontrasse ali alguém que não fosse funcionário.

Schommer explicou que havia pessoas inocentes ali vindas do hotel e Leye respondeu que nunca tinha feito guerra contra mulheres e crianças, mas que todo homem no castelo deveria ser responsabilizado. Um de seus soldados havia sido ferido e outro, morto, e eles seriam vingados.

A esposa de Schommer levou os soldados até os refugiados do hotel. As crianças aterrorizadas estavam com os braços levantados e os soldados viram um bebê nos braços da mãe. Leye fez um sinal para que as crianças abaixassem os braços e ordenou que as mulheres e crianças fossem para o posto da guarda. Os homens foram levados ao pátio para serem vigiados pelos soldados inimigos. Os alemães interrogaram todas as mulheres e por fim permitiram que várias delas fossem embora; depois começaram a interrogar os guardas do depósito e a examinar suas roupas, sapatos, mãos e documentos.

Leye, ainda convencido de que a Resistência havia disparado das torres do castelo, ordenou que Schommer e Foeller as mostrassem, empurrando-os escada acima com uma metralhadora às costas deles. As muitas teias de aranha e a poeira no chão sem nenhuma pegada eram prova de que nenhum atirador tinha estado ali, mas essas descobertas não tranquilizaram os alemães, que fizeram ainda mais homens de reféns. Durante seis horas, Leye e outro soldado alemão

examinaram o castelo acompanhados de Schommer e Foeller. Apesar das horas de terror, os dois franceses, como Van der Kemp em Valençay, permaneceram calmos, e Schommer continuou a pensar em uma maneira de retomar o controle da situação. Leye não parava de fazer questionamentos sobre o papel de Schommer no castelo e o conteúdo dos caixotes – e era óbvia a suspeita dele de que continham armas, munição ou outros materiais da Resistência. O chefe do depósito respondia que sua responsabilidade proibia qualquer tipo de atividade dessa natureza. Acrescentou que as obras de arte tinham um valor imenso para a cultura de todas as pessoas civilizadas e que as tinha mantido a salvo durante toda a guerra, apesar das difíceis circunstâncias. Ele apelou para a honra de Leye como oficial alemão, dizendo que os caixotes continham importantes representações da civilização alemã, inclusive obras de Dürer, Cranach entre outros. Leye ficou um momento em silêncio e então, com uma única palavra, “Certo”, parou de interrogar Schommer.

Enquanto o sol se punha, o soldado alemão morto era enterrado no terreno do castelo. As chamas e a fumaça densa do vilarejo que ardia ainda eram visíveis, as árvores queimando ainda estalavam e explosões ressoavam enquanto os alemães destruíam a munição da Resistência encontrada no terreno. Schommer, Foeller, o padre local e um outro homem convenceram os alemães a soltarem a maior parte dos reféns. Quando a noite caiu, os cinco prisioneiros restantes foram enfileirados no gramado do castelo com as mãos atrás do pescoço e cinco alemães começaram a preparar suas armas. Um dos reféns, integrante da Resistência local, tirou proveito da escuridão e da momentânea atenção dos alemães às suas armas para escapar floresta adentro. Eles balearam os quatro homens, mutilaram os corpos e os desovaram em um barraco de estrume. Os alemães foram embora no final da tarde seguinte. Quando estavam saindo do vilarejo, atearam fogo em mais uma construção.

Poderia ter sido pior. Três dias depois e 140 quilômetros ao norte de Chambord, ao mesmo tempo em que Leclerc e seus homens estavam a caminho de Paris, uma divisão de tropas alemãs em retirada entrou no vilarejo de Maillé. Como retaliação por uma pequena escaramuça ali perto no dia anterior, entre um pequeno grupo da Resistência e dois veículos alemães, os soldados queimaram quase todas as propriedades no vilarejo e mataram 124 dos seus 500 habitantes,

inclusive uma mulher semiparalisada de 89 anos e 48 crianças, metade delas com menos de 5 anos. Esse seria o último massacre alemão na França.

Em Sourches, os últimos dias da ocupação alemã foram menos traumáticos. Vários dias antes de os Aliados chegarem, um oficial alemão que serviu de ligação entre o depósito e o comando regional alemão em Le Mans foi despedir-se do chefe do depósito, Germain Bazin. “Faça-me um favor”, disse ele a Bazin, “será que eu poderia vê-la?” Bazin perguntou a quem ele estava se referindo. “*Mona Lisa*”, respondeu o alemão. “Mas você sabe melhor do que qualquer um que ela não está aqui”, respondeu Bazin. O alemão disse: “Todo mundo sabe que a morada dela é secreta e que muda com frequência. Mas tentei a sorte, assim não teria vindo à guerra por nada”.

LIBERTAÇÃO

Leclerc recebeu a luz verde para marchar a Paris no início da noite de 22 de agosto. Ele e seus 16 mil homens e 4 mil veículos da 2ª Divisão Armada Francesa partiram na manhã seguinte. O comando Aliado queria que as tropas de Leclerc conseguissem chegar a Paris no mesmo dia, para que outras divisões aliadas pudessem se juntar a ele depressa, porém a resistência alemã era forte e o progresso, lento. Ao meio-dia, Leclerc e um pequeno destacamento tinham chegado apenas a Rambouillet, que ficava a 50 quilômetros de Paris. Uma meia hora depois, a BBC começou a anunciar incorretamente que Paris já tinha sido libertada, desencadeando comemorações prematuras que aconteceram até mesmo em Nova York. Em Rambouillet, Leclerc recebeu informações de que a defesa alemã nos arredores de Paris estava mais forte do que se imaginou previamente, o que significava que a cidade teria que aguardar ainda mais um dia para ser libertada.

Dias antes, em 19 de agosto, membros da Resistência tinham içado a bandeira francesa no topo da sede da polícia, na Ile de la Cité, a primeira vez que a tricolor flamulava em Paris desde que os alemães a proibiram em 1940. Alguns funcionários do museu quiseram fazer o mesmo, mas Jaujard os convenceu de que era melhor para a segurança do Louvre que aguardassem. Ele estava certo. O corpo de bombeiros a postos no Cour Visconti do Louvre tinha recebido um telefonema naquele dia contando sobre a bandeira na prefeitura e pedindo-lhes

para também içarem a bandeira. Eles aprontaram uma correria para encontrar uma bandeira e ergueram-na na ponta leste do Louvre e do Sena. Em questão de segundos, ela recebeu fogo inimigo vindo do domo do Institut de France no outro lado do rio.



| Bandeira içada no topo do Pavilhão do Relógio do Louvre.

Porém, vários dias depois, com a insurreição mantendo-se firme e tréguas esporádicas, Jaujard, que vinha ouvindo as notícias atentamente em um rádio que não parava de falhar, escutou que as tropas francesas estavam a caminho. Ele decidiu que a hora tinha chegado. No cinzento amanhecer do dia 23 de agosto, os funcionários do museu reuniram-se no Cour Carrée e observaram a bandeira francesa ser erguida acima do Pavilhão do Relógio, de 300 anos, uma imagem que o curador Jean Charbonneaux disse mais tarde que jamais esqueceria.

Em Berlim, no mesmo dia, Hitler também ouviu a notícia da iminente chegada das tropas Aliadas. Ele respondeu com a emissão de sua famosa ordem para prepararem as pontes do Sena para demolição, declarando: “Paris não deve cair nas mãos do inimigo, a não ser como um campo em ruínas”. Na alvorada do dia seguinte, o auxiliar de Choltitz, tenente Dankwart von Arnim, entregou ao chefe outra mensagem de Hitler: “Cumpra a ordem”.

No amanhecer do dia 24 de agosto, os homens de Leclerc deixaram Rambouillet em várias colunas, avançando com dificuldade sob a chuva torrencial. Eles se atrasaram por causa das estradas estreitas e tortuosas que serpenteavam através de pequenos vilarejos de pedra densamente populosos, e em virtude do fogo de artilharia, minas e pesados combates urbanos com tropas alemãs. No início da noite, apenas uma coluna estava perto da fronteira de Paris. Nesse momento, o general Bradley autorizou tropas americanas a partirem na direção da cidade, violando a promessa de que os combatentes franceses seriam os primeiros a irromper em Paris.

Leclerc, ciente de que a Resistência não podia segurar os alemães durante muito mais tempo, já tinha enviado um avião de reconhecimento Piper Club a Paris para, com um pequeno paraquedas, lançar uma mensagem ao FFI na sede da polícia, dizendo: “Resistam, estamos a caminho”. Às 17h30, ele ordenou ao capitão Raymond Dronne que enviasse um pequeno grupo de homens a Paris o mais rápido possível. Pouco mais de uma hora depois, Dronne e seus homens atravessaram a Porte d’Italie e chegaram ao 13º distrito de Paris, tornando-se a primeira força de Libertação a entrar na cidade, como havia sido prometido muito tempo antes. As tropas francesas haviam retornado ao solo parisiense após mais de quatro anos.

Nesse mesmo dia, Hitler, a 500 quilômetros de distância e sem saber que suas ordens para a total destruição haviam sido ignoradas, perguntava-se: “Paris está queimando?”.

Quando Dronne e seus homens seguiram para o centro da cidade, sinos de igreja começaram a badalar atrás deles. Pouco depois, os sinos da Notre Dame começaram a tocar e o apresentador de rádio da Resistência, Paul Schaeffer, convocou todos os padres de Paris a tocarem os sinos de suas igrejas em comemoração. Eles ressoavam enquanto as pessoas cantavam e berravam das janelas abertas. Onde havia eletricidade, as janelas estavam iluminadas, em flagrante desprezo à regra alemã do apagão noturno à qual os parisienses estiveram sujeitos desde 1940. O povo de Paris achou que a libertação havia chegado. Mas 150 homens não podiam libertar uma cidade, e os alemães deixaram isso claro para todos, atirando nas janelas iluminadas e nas torres retumbantes da Notre Dame. Pouco depois, Schaeffer, com desânimo, anunciou: “É melhor fecharem as janelas”. No entanto, o assistente de Choltitz escreveu naquela noite em seu diário: “Acabei de ouvir os sinos do meu próprio funeral”. Na manhã do dia 25 de agosto, toda a divisão de Leclerc tinha chegado, com o apoio da 4ª Divisão de Infantaria dos EUA. Alguns dos combates mais intensos naquele dia aconteceram ao redor do Louvre quando os Aliados lutaram pelo controle das pontes centrais sobre o rio e dos prédios ocupados pelos comandos alemães logo depois delas no lado norte do Jardim das Tulherias. O museu, localizado entre o Sena e a Rue de Rivoli, foi tomado pela tempestade de disparos enquanto os Aliados combatiam o fogo vindo dos bunkers e dos tanques alemães no Jardim das Tulherias, na Place de La Concorde e na Rue de Rivoli. Tanques Aliados moviam-se pelas arcadas sob a Grande Galeria a caminho da batalha contra o Hôtel Meurice, onde Choltitz em breve se renderia. A certa altura, Jean-Jacques Haffner, o arquiteto-chefe do Louvre, entrou no carro do comando de um dos destacamentos de Leclerc e disse aos combatentes para reduzirem o risco de danos ao Louvre. Mesmo assim o palácio foi tomado pelo fogo cruzado, levando tiros de todos os lados, inclusive nas janelas do Pavillon de Flore, disparados por um integrante do FFI desinformado.

A batalha prosseguia enfurecida no canto nordeste do Jardim das Tulherias na Place de La Concorde e alemães disparavam de trás das venezianas de metal do Jeu de

Paume e de estátuas protegidas com sacos de areia nos jardins do museu – nove homens perderam a vida ali.

Em frente ao Jeu de Paume, no lado do Jardim das Tulherias margeado pelo Sena, ficava o Museu de l'Orangerie e, lá dentro, encontravam-se as *Ninfeias*, de Monet, que haviam sido guardadas ali desde um ano após sua morte em 1926. Durante a batalha, bombas atravessaram o prédio e várias delas perfuraram a obra de Monet. Outra bomba explodiu em um cômodo cheio de prisioneiros alemães que tinham se rendido ao chefe dos guardas com a equivocada crença de que ele era um oficial militar por causa do quepe e das listras douradas em seu uniforme. Um dos prisioneiros morreu e vários outros ficaram seriamente feridos.

No meio da tarde, o Hôtel Meurice foi cercado. As forças Aliadas lançaram granadas de fumaça no lobby, em seguida tropas francesas e membros do FFI irromperam prédio adentro. Choltitz se rendeu e foi retirado do prédio ainda em meio à rodopiante fumaça. Ele foi levado à sede da polícia, onde ficou cara a cara com Leclerc. “*Maintenant, ça y est,*” disse Leclerc. “Acabou.” Então ele se apresentou e conduziu a assinatura dos documentos da rendição. A rendição formal de Von Choltitz a Charles de Gaulle, que tinha chegado a Paris naquela tarde, ocorreu pouco depois na Estação de Montparnasse.

O cessar-fogo tinha sido anunciado assim que Choltitz concordou em se render, mas ainda ocorriam combates dispersos com pequenos grupos de soldados alemães que, em meio à confusão e falta de comunicação, não tinham ficado sabendo do cessar-fogo e da rendição. Outros alemães que não haviam sido capturados simplesmente se recusaram a cumprir o cessar-fogo. Mas Paris estava livre.

O dia 26 de agosto amanheceu com um sol luminoso. Os parisienses haviam comemorado durante a noite e estavam ansiosos por mais um dia de festejo. Tropas Aliadas continuavam a combater pequenos grupos de alemães. À tarde, mais de um milhão de pessoas se reuniram para a passeata da Libertação, abarrotando a rua no Arco do Triunfo, passando pela Champs Élysées, indo até a Place de La Concorde, depois continuava ao longo da Rue de Rivoli e terminava na Catedral de Notre Dame. Os generais De Gaulle e Leclerc lideraram a passeata triunfantes. Mas, quando a procissão chegou à Place de La Concorde, atiradores começaram a disparar na multidão. Houve mais tiros quando a ponta

final da procissão de De Gaulle passou pelo Louvre. Milhares de pessoas ao longo do caminho da passeata correram para se abrigar, tantos que em breve estavam empilhados uns sobre os outros. Jean Paul Sartre foi baleado enquanto observava a passeata de sua varanda no Hôtel du Louvre. Um oficial do alto escalão nos escritórios do Ministério das Finanças ao lado do Louvre que ficava na Rue de Rivoli morreu baleado à janela de sua sala.

O caos também irrompeu no Museu Jeu de Paume quando o disparo do sniper ressoou. Multidões em busca de abrigo abriram portas e janelas do museu à força. Um dos guardas, violando ordens, tinha subido no telhado para ter uma boa vista da passeata. Após ser confundido com um *sniper*, tanto ele quanto o museu atraíram o fogo dos homens de Leclerc, que só interromperam os disparos depois de Rose Valland reclamar com um dos oficiais. Quando ela tentou impedir que as multidões fossem para o porão onde as obras de arte do museu estavam armazenadas, acusaram-na de estar escondendo alemães e, com uma submetralhadora às costas, foi obrigada a provar-lhes o contrário.

Os problemas de Jacques Jaujard ainda não tinham acabado. Faltavam na cidade instalações adequadas para os milhares de prisioneiros alemães e ele teve que improvisar espaço para recebê-los. Mais de seiscentos prisioneiros tinham sido levados para o Cour Carrée do Louvre, que possuía saídas reforçadas com grades de ferro. Ali, os homens ficariam três dias, dormindo no chão e comendo nacos de pão arremessados por aberturas nos portões.



| Pessoas em busca de abrigo na Place de La Concorde, 26 de agosto de 1944.

Durante o entrevero na passeata, quando tiros pareciam ressoar de todas as direções, alguns tinham acertado o Cour Carrée. Pessoas que estavam observando falaram que os tiros tinham sido disparados do Ministério das Finanças, outros, da Rue de Rivoli, outros, ainda, disseram que foram do telhado do próprio Louvre. Alguns dos prisioneiros alemães em pânico, achando que estavam disparando contra eles, procuraram abrigo em cantos do pátio enquanto vários outros catapultaram-se através das janelas do térreo das galerias do Departamento de Antiguidades Egípcias do museu. Um prisioneiro desesperado estraçalhou uma múmia egípcia de 4.500 anos enquanto tentava encontrar um esconderijo. Vários outros se esconderam no antigo sarcófago de granito rosa de Ramsés III, onde Desroches Noblecourt e alguns guardas mais tarde os

encontram, com as mãos para cima e os rostos cobertos com a gordura e a poeira acumuladas na catacumba.



| Prisioneiros alemães no Cour Carrée, no Louvre.

Os tiros e o pânico no pátio chamaram a atenção de um grupo de homens do FFI próximo ao local, que irromperam Louvre adentro para procurar os prisioneiros. Eles encontraram um funcionário levando dois alemães feridos à enfermaria e começaram a se perguntar por que o pessoal do museu estava ajudando prisioneiros. Então eles se perguntaram como o Louvre tinha escapado de avarias e pilhagens ao longo de toda a guerra. Concluíram que os administradores do museu deviam ser colaboracionistas, uma conclusão que não podia estar mais longe da verdade. Os homens do FFI agarraram Jaujard, Robert Rey – o integrante da Resistência que havia transmitido as mensagens de Jaujard

a Londres – e vários outros e os levaram, Jaujard com o cano de uma arma nas costas, à câmara municipal do primeiro distrito de Paris, que ficava do outro lado da rua. Esclareceram rapidamente o mal-entendido e eles foram libertados. Com a soltura deles, o Louvre ficou fora de perigo – pelo menos era o que parecia – e o antigo palácio, apesar de exibir buracos de bala e janelas quebradas, tinha sobrevivido intacto.

Dias após a Libertação, alguns oficiais americanos do grupo intitulado “Homens dos Monumentos”, designados para proteger obras de arte, arquivos e monumentos na França, foram parabenizar Jaujard. Sorrindo, devolveram ao diretor dos Museus Nacionais as mensagens que ele tinha corajosamente passado à Resistência durante a guerra para ajudar a proteger a arte sob seus cuidados.

PARTE VI

RETORNO PARA CASA

De agosto de 1944 a outubro de 1947

ÚLTIMOS ECOS DA GUERRA

A Libertação de Paris não significava a libertação de toda a França. Quando agosto de 1944 caminhava para o fim, os combates continuavam brutais em muitas partes da França – da Bretanha à Provença. Em Valençay, os alemães ainda estavam no controle e a provação de Van der Kemp ainda não havia terminado. Bem cedo na manhã de 29 de agosto, pouco menos de duas semanas após os alemães terem colocado Kemp e tantos outros sob a mira de armas, um batalhão inimigo de quatrocentos homens adentrou o terreno do castelo e não saía. Van der Kemp passou um comunicado ao FFI, que, por sua vez, entrou em contato com Londres por rádio para assegurar que os Aliados não bombardeassem o castelo. Tropas da Resistência deram um ultimato para os alemães saírem, ao qual eles responderam fazendo disparos em todas as direções. Van der Kemp então tentou argumentar com o comandante alemão, que respondeu esmurrando-o. Ele passou o restante do dia temendo a destruição do castelo, mas os soldados foram embora às 3 horas da manhã seguinte, sem causar problemas, após roubarem o resto do combustível que o depósito tinha estocado para as bombas d'água.

Apenas um dia depois, os alemães estavam de volta ao terreno, dessa vez eram 1.200 combatentes da SS. Uma escaramuça com o FFI tinha resultado na morte de cinco alemães e eles procuravam represália. Uma vez mais, irromperam na propriedade, colocaram os funcionários na mira de suas armas e alertaram Van

der Kemp que, se os franceses disparassem mais um único tiro na cidade enquanto ainda estivessem ali, ele também seria baleado e a cidade e o castelo viriam ao chão. Ele conseguiu acalmá-los e enviou sua cunhada à cidade em meio ao tiroteio alemão para avisar o FFI para manterem a discricão. Várias horas depois, dezoito oficiais alemães se acomodaram em quartos do castelo. No início da tarde, um caminhão de suprimentos alemão foi destruído a menos de um quilômetro do local e três homens morreram, desencadeando novamente a ira dos alemães. Uma vez mais, Van der Kemp enviou sua cunhada à cidade para falar com o FFI para suspender fogo. No início da noite, as tropas da SS finalmente se prepararam para ir embora. Antes de partirem, Van der Kemp convenceu o comandante a assinar um documento declarando que, no caso de visitas alemãs futuras, os habitantes do castelo não deveriam ser feridos. Pouco depois, partiram e incendiaram nove veículos no caminho. Van der Kemp fez bom uso do documento da SS. Horas após a partida do primeiro grupo, um novo contingente de combatentes alemães chegou, mas após verem o documento assinado pelo comandante anterior, logo foram embora. No entanto, outro grupo apareceu na manhã seguinte e ficou ali o dia inteiro, mas não fizeram ameaça alguma nem causaram problemas.

Outros problemas ainda importunariam Van der Kemp nas semanas seguintes. Muitos dos guardas, ainda traumatizados pelos acontecimentos de 16 de agosto, não queriam trabalhar. Então o chefe do FFI local decidiu, sem a aprovação de Van der Kemp, montar acampamento no terreno com um grande contingente de suas tropas para proteger o castelo de alemães que permaneciam na cidade. Entretanto, Van der Kemp acreditava que, tendo em vista a situação militar e politicamente instável da cidade, a grande presença do FFI acabaria gerando mais problemas com os alemães. Ele foi a Paris para apelar diretamente ao general Koenig, comandante nacional do FFI. Por fim, concordou-se que os homens iriam embora, mas dez permaneceriam no castelo, e trinta ficariam alojados nos estábulos, afastados do castelo propriamente dito, de onde poderiam vigiar as dependências sem chamar atenção excessiva de tropas alemãs que passassem por ali.

Valençay foi oficialmente libertada vários dias depois, mas um grupo de integrantes da Resistência permaneceu no castelo durante a segunda metade de setembro para amarrar pontas soltas. Trabalhando na *orangerie* do castelo,

Gaëtan Ravineau, o tesoureiro do grupo maqui da área, terminou de fazer a contabilidade do grupo. Também no castelo com Ravineau e outras pessoas encontrava-se uma jovem chamada Pearl Witherington (posteriormente, Cornioley) – codinome Pauline – um proeminente membro da Executiva de Operações Especiais (*Special Operations Executive* – SOE). Cornioley fazia parte da Seção F da SOE, que tinha operado na área de Valençay desde 1941. Ela havia chegado de paraquedas à França em 1943 e no início do ano seguinte assumiu a liderança de uma grande rede da Seção F. Sob o comando dela, 1.500 homens abriram caminho pela área central da França, sabotando linhas férreas para a Normandia mais de oitocentas vezes, preparando o terreno para o Dia D e conduzindo muitas outras missões bem-sucedidas, o que fez os alemães oferecerem uma grande recompensa, que poderia chegar a um milhão de francos, pela cabeça dela. O território de seu grupo incluía a Floresta de Gâtines, parte da qual pertencia ao duque de Valençay.

Quando Cornioley ficou no castelo, dormia em um quarto tão grande, disse ela, que parecia um salão de festas, e a cama de quase dois metros quadrados era tão grande que parecia um campo de batalha. Em um determinado momento, Leroi-Gourhan, curador e companheiro de Resistência, disse a ela e outros hóspedes: “Vou lhes mostrar coisas que o público nunca vê”, e, abrindo um dos caixotes, exibiu uma tiara papal e algumas gravuras de Rembrandt.

Os integrantes da Resistência devem ter apreciado a calorosa hospitalidade no castelo, mas a idílica relação de que Van der Kemp havia desfrutado durante muito tempo com o duque tinha se tornado gelada após 16 de agosto. Dias depois, ele disse ao duque: “Esta é a última vez que falo com você. [...] Não consigo tolerar um francês que alega ser príncipe alemão simplesmente porque sua casa está em chamas”, embora o castelo propriamente dito não tivesse pegado fogo. Van der Kemp mais tarde disse amargamente: “O duque em pessoa foi ao muro e disse que não podia fazer nada por mim, pois já tinha se apresentado para a SS com o título de príncipe alemão”. O duque, por outro lado, alegou que seu título tinha ajudado a proteger o castelo e as obras de arte. No início do ano seguinte, Jaujard, com diplomacia, removeria Van der Kemp da insustentável situação e o transferiria para o depósito em Montal, enquanto René Huyghe, chefe do depósito de Montal havia muito tempo, retornaria a Paris para

se concentrar nas reformas em curso das galerias do Louvre e na reorganização das coleções.



Da esquerda para a direita: o duque de Valençay, a princesa Radziwill, Pearl Witherington Cornioley e Francis Perdriset, chefe local do FFI.

Em agosto de 1944, o programa Monumentos, Belas-Artes e Arquivos dos Aliados (*Allies' Monuments, Fine Arts, and Archives – MFAA*) – o “Homens dos Monumentos” – chegou à França para avaliar a necessidade de proteção e o que seria preciso para a recuperação. Vários representantes visitaram Sourches e depósitos vizinhos mesmo depois que Paris foi libertada. O chefe do depósito, Germain Bazin, que tinha sido bem-sucedido na proteção da arte sob seus cuidados durante quatro anos e havia levado muitas das obras para o porão em meados de 1944 como medida preventiva, não estava muito empolgado com o

chefe da MFAA, James Rorimer, que, pouco depois de sua chegada, gritou com Bazin: “Você colocou toda a arte no porão? Você é maluco!”. Embora o MFAA fornecesse ajuda importante pela Europa, os Museus Nacionais já tinham cuidado de sua arte.

Entretanto, o grupo militar deu uma mão na avaliação das condições de umidade em Saurches, já que o especialista do Louvre, que normalmente fazia visitas mensais para verificar as condições, não tinha sido capaz de comparecer durante vários meses devido às condições de combate. O MFAA também ajudou a garantir que tropas Aliadas não perturbassem os depósitos. Durante a guerra, a Kunstschutz tinha colocado placas indicando que os depósitos eram vedados às forças armadas alemãs. Quando a liberação chegou, pôsteres anunciando a proteção da Resistência frequentemente as substituíam ou eram pendurados ao lado delas. Em setembro de 1944, a última das placas alemã foi retirada, tinham sido substituídas por outras em inglês feitas pelos curadores. Antes do final de setembro, mais placas fornecidas pela MFAA proclamavam “VEDADO ÀS TROPAS”. No dia 3 de outubro de 1944, uma parte muito pequena do Louvre foi reaberta, apenas um conjunto de salas em que eram exibidas esculturas egípcias, gregas e de outros locais que jamais haviam saído dali. A arte que havia sido retirada e as antiguidades ainda não podiam retornar. Pequenas áreas da França ainda estavam em guerra, uma grande parte do museu continuava em reforma e não havia carvão suficiente para aquecer os milhares de cômodos – e proteger adequadamente as obras de arte – do clima frio que se aproximava. O museu podia exibir com segurança algumas esculturas sem aquecimento, mas as pinturas eram mais delicadas. Precisavam de temperatura constante e uma baixa umidade consistente, o que era impossível de se conseguir em uma construção bem ao lado do Sena. Além disso, a permanente umidade do inverno no museu sem aquecimento abria caminho para uma camada de umidade nas paredes – e superfícies das pinturas – durante o degelo na primavera.



| Castelo de Saurches, 1944.

Outra mudança ocorreu no Louvre em outubro de 1944. Jacques Jaujard, em meio à aclamação pública como herói nacional, entregou o leme dos Museus Nacionais para Georges Salles, diretor do Museu Guimet e neto de Louis Eiffel, arquiteto da famosa torre. Salles também era o homem cuja libertação de um campo de prisioneiros havia sido orquestrada por Jaujard com Wolff Metternich, em 1940. Jaujard, por sua vez, tornou-se diretor-geral da administração de Belas-Artes da França.

Em janeiro de 1914, o Louvre tinha instalado plaquetas na entrada da Galeria Denon em homenagem aos corajosos esforços de três funcionários do Louvre durante a Comuna de 1871 e um soldado que ajudou a salvar o museu da destruição pelo incêndio do Tulherias. Após a Primeira Guerra Mundial, uma nova plaqueta foi pendurada em homenagem à memória dos funcionários dos Museus Nacionais que tinham perdido suas vidas durante aquele conflito. Em todos os dias 11 de novembro subsequentes – a data do armistício da Primeira Guerra Mundial –, uma cerimônia comemorativa aconteceu em frente às plaquetas. Quando os funcionários reuniram-se em novembro de 1944, viram uma plaqueta nova, esta em homenagem aos funcionários que perderam a vida

durante a Segunda Guerra Mundial. Um dos nomes gravados era o de Lucien Nervet, o guarda morto a tiros de metralhadora vários meses antes em Valençay.



James Rorimer e Germain Bazin (agachado, à direita) no depósito do Grand-Lucé, próximo a Soursches, agosto de 1944.

O final de 1944 também trouxe um novo capítulo para a tapeçaria de Bayeux. Imediatamente após Paris ser libertada, o prefeito de Bayeux quis que a tapeçaria fosse devolvida imediatamente, mas Jaujard perguntou se o Louvre podia ficar com ela um pouco mais para exibi-la em uma exposição. Após várias semanas de reflexão, o prefeito concordou, em gratidão à Administração de Belas-Artes por tê-la protegido durante a guerra. O Louvre inaugurou a exposição no dia 10

de novembro, um dia antes da visita de Winston Churchill a Paris para comemorar o Dia do Armistício. Originalmente agendada para terminar em meados de dezembro, a exposição foi prolongada até o dia 1º de janeiro em virtude de sua popularidade. Tudo parecia bem – até a noite de 26 de dezembro, quando aviões alemães lançaram bombas em Paris. Duas caíram no Jardim das Tulherias e por pouco não acertaram o Louvre. Os jardins tiveram poucos estragos e houve danos causados pela explosão a uma loja próxima e a janelas do hotel, mas o Louvre não sofreu nada. Essas foram as últimas bombas da guerra a caírem em Paris.



Placas memoriais na Galerie Denon. Embaixada, da Segunda Guerra Mundial.

A VOLTA PARA CASA

No final de 1944 e início de 1945, em pleno inverno, Paris era uma cidade iluminada, mas praticamente sem aquecimento. O carvão para esquentar as residências também tinha que atender à demanda do país por eletricidade e transporte ferroviário, e a quantidade para atender a todos era pequena. Um grande número de mineradores de carvão ainda eram prisioneiros ou trabalhadores forçados na Alemanha. O maquinário para mineração tinha sido sabotado ou levado pelos alemães, que também destruíram pontes e ferrovias, tornando quase impossível o transporte de qualquer carvão produzido em outras regiões. E era difícil importar grandes quantidades desse produto dos Aliados porque os alemães haviam destruído sistematicamente as instalações nos portos durante a retirada, certificando-se de que a reconstrução fosse demorada. Encheram o estuário do Rio Gironda, durante séculos uma importante via de acesso ao Oceano Atlântico, de navios afundados cheios de concreto e explosivos, depois os explodiram para que fosse quase impossível suspendê-los. Também prenderam minas nos cascos para que os mergulhadores não conseguissem realizar operações de resgate com segurança.

Temperaturas baixas bateram recorde naquele inverno, exacerbando o sofrimento pela falta de aquecimento. As pessoas usavam várias camadas de roupa quando podiam, mas após muitos anos de guerra e problemas vigentes de produção industrial e transporte, era difícil obter roupas suficientes. Quem

trabalhava em escritórios envolvia os pés em cobertores, as pessoas que iam a concertos e até aquelas que estavam se apresentando continuavam com seus casacos. As poucas salas no Louvre que exibiam as esculturas e as antiguidades de pedra que não foram evacuadas também estavam geladas, pois não havia recursos para comprar a grande quantidade de carvão necessária para aquecer o museu.

E então chegou a primavera. No dia 30 de abril de 1945, Adolf Hitler redigiu seu testamento. Os únicos bens que mencionou com detalhes foram as pinturas, que afirmou serem para o seu museu em Linz, não para ganho pessoal. Deixou todas para o seu partido. Várias horas depois, o homem responsável pelo assassinato de seis milhões de judeus e milhões de outras pessoas que ele considerava “indesejáveis”, além das baixas militares e civis às dezenas de milhões, tirou a própria vida. No dia 7 de maio, os alemães, derrotados após um longo inverno de batalhas, renderam-se aos Aliados.

Três semanas depois, o Comitê de Curadores dos Museus Nacionais autorizou o início do retorno para casa das obras de arte retiradas do Louvre, dependendo da disponibilidade de caminhões, de aquecimento para o inverno por vir e do progressivo término das gigantescas reformas que ainda encontravam-se em curso em muitas partes do museu. Durante entrevista coletiva em 14 de junho, autoridades do museu discutiram o progresso das reformas e a falta de carvão, e informaram que seria um longo processo até que ele pudesse ser completamente reaberto. De fato, levaria mais dois anos.

Entretanto, os primeiros caminhões carregando os tesouros do Louvre de volta do interior do país chegaram uma semana após a aprovação do Comitê dos Curadores. Os chefes dos depósitos tinham começado a providenciar caixotes e material para embalagem um mês antes.

No dia 1º de junho de 1940, quando Christiane Desroches Noblecourt removeu algumas das obras de arte do Departamento de Antiguidades Egípcias do Loire para Saint-Blancard, transitou entre linhas inimigas e por pouco não foi atingida por uma bomba. Cinco anos e duas semanas depois, no dia 14 de junho de 1945, ela seguiu rumo ao norte por estradas pacíficas de La Treyne na direção de Paris com 35 caixotes de antiguidades, muitos deles com os mesmos itens que tinha posto em segurança em 1940, entre eles *O escriba sentado*. *Estela do rei serpente* e o friso *Deusa Hathor dá as boas-vindas a Seti I* retornariam em

setembro. Em seus cinco anos de ausência do Louvre, tinham viajado primeiro do Loire para Courtalain, depois para Saint-Blancard, Montauban, Loubéjac e La Treyne, e por fim de volta a Paris.

No dia 15 de junho, às 5 horas da manhã, um comboio de obras de arte partiu de Montal para Paris. Era muito pequeno, apenas dois caminhões e um carro, dirigido pelo chefe do depósito, Gérald van der Kemp. Grandes esforços tinham sido feitos para a segurança do comboio. Notificaram autoridades civis, militares e policiais ao longo do caminho e solicitaram-lhes proteção. Também havia uma grande escolta de motocicletas antes e depois dos veículos. A *Mona Lisa* estava voltando para casa.

Duas horas depois, em Valençay, a *Vitória de Samotrácia*, de 3,5 toneladas, partiu na direção de Paris em um caminhão enorme fornecido pelo exército britânico. A viagem de 240 quilômetros levou nove horas, em parte devido a percursos tortuosos necessários para evitar pontes destruídas pela guerra. Duas semanas depois, a *Vênus de Milo* e *Escravos*, de Michelangelo, também retornaram ao Louvre. Todas as três obras tinham ficado fora por quase seis anos.

No dia 16 de junho, *Diana saindo do banho*, de Boucher, partiu de Sourches, em companhia de *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix. Desde a sua partida para o Loire em 1939, *Diana* tinha subsequentemente ido para Loc-Dieu, Montauban, retornado a Paris, ido para a Alemanha, retornado ao Louvre e depois chegado a Sourches.

Na manhã do dia 21 de junho, a *Vitória de Samotrácia*, envolvida em aniagem e suspensa por cordas e cabos, começou a subir por uma enorme rampa a imponente escadaria Daru pela qual havia descido lentamente seis anos antes. Quando a escultura gigante foi levada para o andar de baixo no segundo semestre de 1939, havia poucas testemunhas. Sua ascensão, ao contrário, foi testemunhada por todos os curadores do Louvre e de outros museus e pela imprensa. Foram necessárias duas horas para a estátua chegar ao topo. Lá ela permaneceu suspensa durante o horário do almoço, e depois oito operários retornaram e lentamente baixaram-na sobre a proa do navio que formava a sua base.

Às 5 horas da manhã do dia 3 de junho, Jean Morel, de 14 anos, filho do duque de Valençay, escutou um barulho do lado de fora do castelo. Quando estava

tomando café da manhã, as joias da coroa já tinham partido para o Louvre. Desde sua chegada a Valençay em agosto de 1939, as joias tinham ficado escondidas em um cofre perto da entrada do castelo, e nenhuma das muitas tropas de alemães que passaram bem em frente a elas no ano anterior as tinham percebido.

O público havia muito tempo reivindicava os tesouros do Louvre. No dia 10 de agosto de 1945, puderam, enfim, ver alguns deles durante uma exposição especial no museu com a *Vênus de Milo*, *Vitória de Samotrácia* e *Escravos*, de Michelangelo, e outras 83 pinturas, inclusive a *Mona Lisa*. Também era uma oportunidade de mostrar como algumas pinturas tinham sido restauradas durante o exílio, inclusive com a remoção ou a diluição de antigas camadas de verniz escurecidas. A frágil *Mona Lisa*, entretanto, não tinha sido tocada. Outra exposição continha fotografias e documentos relacionados às evacuações e outras atividades do museu durante a guerra. Entre os itens expostos estava a correspondência com Ribbentrop tratando da devolução da *Diana*, de Boucher. Naquele período, outra exposição temporária foi aberta com a arte adquirida durante a guerra.

As obras de arte dos Museus Nacionais não retornaram sozinhas, com elas também vieram os funcionários judeus, que tinham sido forçados a fugir do país ou se esconder, e membros da Resistência feitos prisioneiros. Todos haviam sido reempossados por um decreto oficial. O curador Charles Sterling retornou dos Estados Unidos. A funcionária Suzanne Kahn, que havia sido detida no campo de deportação Drancy, tornou-se curadora. Em outubro de 1944, Agnès Humbert, historiadora de arte do Museu Nacional das Artes e Tradições até ser demitida pelo governo de Vichy em 1940, foi oficialmente reempossada ao cargo, embora ainda estivesse em um campo de trabalho escravo na Alemanha. Após sua libertação no início de abril de 1945, ela optou por não retornar aos Museus Nacionais e voltou-se para a escrita de livros também sobre arte. Jean Cassou, curador dos Museus Nacionais até ser demitido pelo governo de Vichy em 1940, tinha sido solto da prisão em 1943 e passado o resto da guerra envolvido em atividades da Resistência. Em 1945, retornou ao Museu Nacional de Arte Moderna como curador-chefe. Após a Libertação, Carle Dreyfus saiu de seu esconderijo em Valençay e, reempossado como curador, viajou à Alemanha em 1945 para auxiliar as tentativas de restituição.



| A *Mona Lisa* logo após ser desembalada no Louvre, junho de 1945.

O trabalho no palácio do Louvre em 1945 era constante. Milhares de molduras vazias continuavam encostadas em paredes igualmente vazias, e operários continuavam as reformas das galerias que tinham começado antes da guerra. Uma quantidade enorme de pinturas permaneceu nos depósitos do interior do país. Naquele novembro, um pequeno conjunto de obras ainda em Montal – entre elas o retrato de Francisco I, de Clouet – fizeram parte de uma exposição especial na vizinha Cahors, uma forma de agradecer as autoridades locais pelo auxílio durante a ocupação alemã.



| A *Vitória de Samotrácia* pronta para a ascensão, 21 de junho de 1945.

Durante o inverno no final de 1945 e início de 1946, o fornecimento de carvão ainda era escasso e uma vez mais os parisienses sofreram com o frio. A exposição especial das obras-primas permaneceu aberta, o que significava que aquelas salas tinham que ser aquecidas. Quando um oficial britânico em visita ao

museu notou uma aglomeração de pessoas reunidas perto de uma pintura e se aproximou para descobrir o que os fascinava, se deu conta de que estavam apinhando-se ao redor de um respiradouro de ar quente.

No dia 7 de fevereiro de 1946, um caminhão saiu de Montal com três pinturas enormes: *A Coroação de Napoleão*, de Jacques-Louis David, e *Napoleão visitando as vítimas da peste em Jafa* e *Batalha de Eylau*. Desde setembro de 1939, elas ficaram em Versalhes, então foram para Chèreperrine, Loc-Dieu, Vayrac e Bétaille. Seis dias depois, *Casamento em Caná*, de Veronese, partiu de volta a Paris.

No dia 26 de fevereiro, os dois itens pelos quais Göring tinha forçado uma “troca cultural” – a *Bela alemã* e o painel *Apresentação no templo* – retornaram ao Louvre. Eles tinham sido encontrados em maio de 1945 em Unterstein, Alemanha, no bunker alemão em que Göring as tinha armazenado quando os Aliados aproximaram-se. O bunker estava úmido e pingava água do teto. Quando as peças do Louvre foram encontradas, a moldura do painel do retábulo estava rachada e a *Bela alemã*, coberta de sujeira, contudo ambas estavam em boas condições.



| Exibição no Louvre, julho de 1945.

Em meados de março, o desenho de Isabella d'Este, de Da Vinci, que havia dormido à cabeceira da cama dos funcionários do Louvre durante a mudança em junho de 1940 para Loc-Dieu, retornou a Paris.

A primavera no primeiro semestre de 1946 trouxe ainda mais progresso. As obras de arte do Louvre continuaram o seu gradual retorno do interior da França para Paris. No dia 13 de abril, Chambord reabriu as portas para os visitantes; ele tinha ficado fechado durante sete anos. O castelo também tinha sobrevivido ao incêndio em uma de suas torres em julho de 1945, o único incêndio em todos os depósitos do Louvre durante a guerra, o que é extraordinário, dadas as condições que tinham enfrentado. Por exemplo: quando as obras de arte em Souches foram levadas para o porão do castelo em meados de 1944, fogueiras com carvão vegetal tinham sido usadas para ajudar a controlar a umidade.

Em maio de 1946, o Louvre inaugurou uma nova exposição, a maior desde antes da guerra. No entanto, ela não foi montada no palácio do Louvre propriamente dito, pois ele não estava pronto para um show em grande escala. Após uma difícil procura por um local disponível, obtiveram permissão para usar o Petit Palais, bem perto da Champs Élysées. Construído para a Exposição Universal de 1900, era usado como museu desde 1902. Bombardeada pelos alemães, depois usada por tropas americanas como quartel e em vias de ser restaurada, a estrutura estava perfeita. A nova exposição continha mais de trezentas pinturas do Louvre produzidas por artistas franceses. Entre as obras em exposição estavam *Diana saindo do banho*, de Boucher, *Francisco I*, de Clouet, e *Liberdade guiando o povo*, de Delacroix.

André Chamson foi o curador da exposição, e a curadora-assistente era Suzanne Kahn, que Jaujard e Wolff Metternich tinham salvado, evitando que fosse deportada para a Alemanha. Com exceção da obra de Clouet, que tinha sido exibida rapidamente em Cahors no segundo semestre do ano anterior, as pinturas haviam ficado sete anos armazenadas. Mazauc não acreditava que ela seria uma das primeiras a testemunhar o retorno da arte à visitação pública, mas, no dia da inauguração, ela e Chamson observaram emocionados a entrada das fileiras de pessoas de todas as idades.

No dia 9 de julho, *A balsa da Medusa*, de Géricault, deixou Souches em uma carreta cenográfica acompanhada de oito outras pinturas de grandes dimensões. Ela tinha sobrevivido aos cabos de bonde em Versalhes e às várias mudanças de

local pela França durante seu exílio de sete anos do Louvre. Para o retorno da pintura, evitariam todos os riscos proporcionados por cabos ou outros obstáculos. Pontes e cabos ao longo de todo o percurso foram meticulosamente identificados em um itinerário de quatro páginas que indicava todas as estradas a serem usadas ao longo do caminho. Assim que estivesse de volta a Paris, a pintura se juntaria a outras obras em exposição no Petit Palais. Os únicos indícios das viagens que havia feito eram várias pequenas áreas descamadas e três pequenas perfurações perto de uma beirada.

Pouco a pouco, o Louvre se reabria. Porém o trabalho em uma parte do palácio prosseguia: a Grande Galeria, de quase 350 anos. Por fim, em 7 de outubro de 1947, a ala restaurada foi inaugurada, sua primeira abertura ao público desde agosto de 1939. Faltavam apenas alguns toques finais, inclusive a colocação de veludo nas paredes. Um dia antes da grande inauguração, a *Mona Lisa* tomou seu lugar no centro da galeria, quando o Louvre virou a última página relacionada à Segunda Guerra Mundial.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Jacques Jaujard pastoreou os tesouros do Louvre à segurança com uma quantidade inimaginável de energia e uma milagrosa mistura de diplomacia e sagacidade. James Rorimer, um dos “Homens dos Monumentos” que trabalhou com ele após a libertação de Paris, disse que Jaujard “lutou contra as exigências alemãs pelos tesouros artísticos nacionais da França várias e várias vezes, sem armas, mas com coragem, sem defesas, mas com integridade”.

O Louvre, sua arte e aqueles responsáveis por ela evitaram milagrosamente – com a trágica exceção do guarda Lucien Nervet – tiros, granadas, bombas, danos causados pela queda de um avião, incêndio, um inimigo que queria os tesouros do museu e, em certos casos, chegou perto de destruir alguns deles sem pensar duas vezes. As paredes carregadas de história do palácio tinham sobrevivido intactas, à exceção da perda de algumas lascas para balas e projéteis que as atingiram. Mas quando a Grande Galeria reabriu em 1947, todas as muitas milhares de peças de arte e antiguidades inestimáveis estavam de volta em segurança e no seu lugar, exceto por uma ovelha mumificada. Um pequeno exército de homens e mulheres franceses – e um alemão, Franz von Wolff Metternich – arriscaram seus empregos e suas vidas para manter o Louvre e seus

tesouros em segurança, dedicados a um único objetivo, como Rose Valland descreveu: “Salvar um pouco da beleza do mundo”.

EPÍLOGO

Imediatamente após a guerra, vários curadores, tais como Jaujard, Chamson e Van der Kemp, assumiram outros cargos, enquanto Bazin, Huyghe, Mazauric e outros permaneceram no Louvre até muito tempo depois. Ao longo de suas carreiras, todos os curadores foram prolíficos colaboradores do mundo da arte, por meio de pesquisa, escrita, ensino, captação de recursos, palestras e trabalho voluntário.

André Chamson retornou a seu cargo de curador assistente em Versalhes, mas não demorou a ser designado diretor do Museu do Petit Palais. Em 1959, foi nomeado diretor-geral dos arquivos da França, onde permaneceu até 1971. Durante vários anos a partir de então, atuou em vários âmbitos no campo da arte. Chamson recebeu muitas homenagens, entre elas a Grand-Croix da Ordem Nacional da Legião de Honra, a Croix de la Guerre e a Médaille de la Résistance, e foi nomeado Grand Officier de l'Ordre National de Mérite. Em 1956, foi eleito membro da Académie Française.

Até sua aposentadoria, Lucie Mazauric trabalhou como curadora da biblioteca e dos arquivos do Louvre. Também auxiliou o marido André Chamson em seu trabalho. Antes da guerra, Mazauric tinha escrito um livro, depois dela, escreveu mais quatro.

Gérald van der Kemp foi designado curador assistente em Versalhes em 1945 e curador-chefe em 1953. Permaneceu neste papel até 1980, período no qual levantou enormes somas de dinheiro para restauração do palácio. Recebeu a Médaille de la Reconnaissance Française e foi nomeado oficial da Legião de Honra Francesa.

René Huyghe deixou seu cargo como curador-chefe de pinturas no Louvre em 1950 após ter sido designado professor do Collège de France. Em 1974, tornou-se diretor do Museu Jacquemart-André, onde atuou até 1992. Huyghe também foi nomeado oficial da Legião de Honra Francesa e recebeu o Grand-Croix de l'Ordre National de Mérite além de congratulações de outros países. Em 1960, foi eleito membro da Académie Française.

Quando Huyghe deixou o Louvre, Germain Bazin assumiu seu lugar como curador-chefe de pinturas. Ele saiu em 1965 para criar e dirigir o Serviço Nacional de Restauração de Museus Franceses, onde ficou até a aposentadoria em 1971. Também atuou como professor tanto na Inglaterra quanto no Canadá. Bazin foi nomeado oficial da Legião de Honra Francesa e eleito em 1955 para a Academia de Belas-Artes (Académie des Beaux-Arts).

Em 1944, Robert Rey foi designado diretor de Artes Plásticas e de Produção Artística do Ministério da Educação Nacional. Lecionou na École du Louvre até 1946 e foi catedrático de História da Arte na Escola Nacional Superior de Belas-Artes (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) até a aposentadoria em 1960.

Christiane Desroches Noblecourt tornou-se curadora do Departamento de Antiguidades Egípcias do Louvre e egiptóloga reconhecida mundialmente. Entre suas inúmeras honrarias, recebeu a Médaille de la Résistance e foi nomeada comandante da Legião de Honra Francesa e Grand Officier de l'Ordre de la Libération.

Em novembro de 1944, a Commission de Récupération Artistique (Comissão de Recuperação Artística) foi criada para ajudar a localizar e recuperar a arte pertencente a franceses. Rose Valland foi designada secretária dessa comissão. No primeiro semestre de 1945, também era oficial no exército francês e foi enviada à Alemanha para auxiliar os Aliados na recuperação de arte saqueada. Permaneceu lá até março de 1953. Após retornar, tornou-se chefe do Serviço de Proteção das Obras de Arte (Service de Protection des Œuvres d'Art). Em 1955, enfim, foi designada curadora dos Museus Nacionais. Valland foi nomeada oficial da Legião de Honra Francesa e a commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (comendadora das Obras de Arte e das Letras). Recebeu a Médaille de la Résistance, a Medalha Presidencial da Liberdade dos EUA e a Ordem do Mérito da República Federal da Alemanha.



| Jacques Jaujard após a Segunda Guerra Mundial.

Franz von Wolff Metternich, após ser demitido por Göring, retornou à Alemanha e a seu cargo como conservador de monumentos alemães. Por seu empenho em ajudar a proteger a arte francesa durante a guerra, foi nomeado oficial da Legião de Honra Francesa em 1964.

Em 1945, Jacques Jaujard tornou-se diretor-geral das Artes e Letras, um cargo novo similar ao de Hautescœur no Diretório de Belas-Artes. Em 1959, tornou-se secretário-geral do ministro de Estado encarregado de assuntos culturais, onde permaneceu até 1961, trabalhando pela reforma do sistema nacional francês de teatro, pelas escolas de belas-artes do país e por outras instituições, além de defender os direitos de escritores e artistas. Até 1967, ficou responsável por todas as exposições e trocas culturais estrangeiras, viajando ao redor do mundo em nome da França. Também atuou como consultor especial para a administração cultural francesa.



! A portaria Jaujard, na École du Louvre.

Em 1955, Jaujard foi eleito membro da Academia de Belas Artes. Por seu extraordinário empenho durante a guerra, também foi nomeado *grand officier* da Legião de Honra Francesa, *commandeur* des Palmes Académiques, *commandeur* da Ordre des Arts et des Lettres, e cavaleiro comandante da Ordem do Império Britânico. Também recebeu a Médaille de la Résistance francesa e a Medalha da Liberdade dos EUA.

Uma entrada para o palácio do Louvre – um dos acessos à École du Louvre – foi mais tarde renomeada em memória a Jaujard. A placa com seu nome é um símbolo, para os futuros curadores de arte que atravessam aquelas portas, de que a conservação de arte tem profundos níveis de significado.

AGRADECIMENTOS

Tecer esta história foi em grande parte como montar um quebra-cabeça de milhares de pecinhas minúsculas. Não teria obtido muitas das informações sem a generosidade de tempo e espírito dos curadores do museu e dos arquivos, dos bibliotecários e de outras pessoas em ambos os lados do Atlântico.

Na França, tenho uma grande dívida de gratidão com Alain Prevet, diretor do Arquivo dos Museus Nacionais em Paris, por sua acolhida cordial e por ter despendido tempo para indicar fontes adicionais, e com Séverine Vaillant e Elisabeth Rey, também do Arquivo, por seu auxílio e sua paciência. Gostaria de agradecer particularmente a Madame Rey por sua busca incessante para respostas às minhas obscuras perguntas. Obrigado também a Guillaume Fonkenell, historiador e curador no Departamento de Esculturas do Louvre e, no castelo de Chambord, a Alexandra Fleury e Denis Grandemenge, o administrador das coleções do castelo, por sua generosidade e dedicação de tempo e informações. Também gostaria de agradecer a Corine Legrand da Biblioteca Universitária de Saint-Quentin-en-Yvelines, Emmanuel Marguet, da Mediateca da Arquitetura e do Patrimônio, Alexandre Cojannot, do Ministério das Relações Exteriores, e Adélaïde Bonnetat, da biblioteca municipal de Valençay.

Muitos bibliotecários nos EUA se empenharam ao máximo para ajudar, inclusive Vincenzo Rutigliano e Ryan Haley, da Coleção de Arte e Arquitetura da Biblioteca Pública de Nova York, Clint Tomlinson, da Biblioteca da Universidade Estadual de Ohio, Linda Seckelson, Dan Lipcan e Jenny Adolfson, da biblioteca Thomas J. Watson do Metropolitan Museum of Art de Nova York, e Naima Sakande, da Biblioteca Sterling da Universidade Yale.

Gostaria de agradecer a Yvonne Bell-Gambart, diretora executiva da Sociedade dos Amigos do Louvre, e Mel Yoken, reitor e professor emérito de Língua e Literatura Francesas da Universidade de Massachusetts em Dartmouth, bem como Catherine e Nicholas Velle. Tenho uma dívida de gratidão especial com a escritora Frédérique Hébrard, filha de André Chamson e Lucie Mazaauric, não apenas por compartilhar suas memórias, mas também por suas cordiais acolhidas. Tanto Elizabeth Karlsgodt quanto Gérard Coulon se empenharam ao máximo para responderem às minhas perguntas. Tenho um enorme apreço por Hervé Larroque, coautor de *Pauline*, por toda a informação que me cedeu e por repassar minhas perguntas a duas testemunhas dos acontecimentos que ainda estão vivas. Obrigado também a Doris Walsh da Paramount Market Publishing, Fred Davis, Susan Ford Collins, Pierre Bodilis e Clémence Grandaud, bem como a Jordan Wannemacher, por seu talento para o design, e Colleen Katz, por seu conhecimento a respeito de arte, história e sobre a França e sua arte, além de me brindar com sua perspicaz edição.

Pela transcrição de vídeos e material escrito à mão, gostaria de agradecer a Nicole Michel e Thomas Rago, do escritório de Manhattan da Translingua, e, pelo auxílio na tradução do alemão, a Peter van Suntum e Domenico Sciurti.

Toda e qualquer realização requer pessoas especiais que fornecem o vento sob as asas de quem alça voo. Sou grata por ter na minha vida, entre outros: Morene, Muriel, Eric, Steve, Margaret, Sam, Marc, Stephen, Robin e tia Ellie, todos me sustentam com auxílio, interesse e encorajamento. Simplesmente não há palavras adequadas para agradecer a Colleen Katz e Sylvia Cassel por sua ajuda, sem elas, este livro simplesmente não existiria. E a Lauren, filha extraordinária, por tudo.

REFERÊNCIAS

ABREVIACÕES

AMN Archives des Musées Nationaux, Paris
AN Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine
CDJC Centre de documentation juive contemporaine, Paris
MAE Ministère des affaires étrangères, La Courneuve
NA National Archives, Washington, D.C.
RG Record Group
SAL Société des Amis du Louvre

PRÓLOGO

17 SE FOSSE DECRETADO Payne, *Leonardo*, 138.

UM • PROTEÇÃO DE PARIS, PROTEÇÃO DA ARTE

- 25 NOTÓRIO CENTRO CULTURAL Knecht, *Renaissance Warrior and Patron*, 449.
26 MAU TEMPO Carmona, *Le Louvre et les Tuileries*, 50, 77.
28 MAIS DE QUATRO MIL PINTURAS Quoniam, *Le Palais du Louvre*, 184.
28 CENTO E POUCAS Ibid., 184.
30 RESPEITEM A PROPRIEDADE NACIONAL Rozet, *Chronique de Juillet 1830*, 185.
31 EM NENHUMA DAS Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, 53.
33 LHES PARECIA IMPOSSÍVEL Chennevières, "La France méconnue: M. de Tausia," *Nouvelle Revue*, 329.
33 À PAISANA Ibid., 329.
35 ITENS A BORDO "ML SM 11, Galerie de Sept Mètres," AMN Z 2 (1870-1890).
35 123 CAIXOTES "Résumé des caisses," AMN Z 2 (1870).
35 CAIXOTES EM TRÂNSITO E outros detalhes relacionados à proteção, Darcel, "Les Musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris," *Gazette des Beaux-Arts*, 287, 295, 296, 302-303.
36 O LOUVRE ESTAVA SE PREPARANDO F. Reiset, "Note concernant le retour à Paris des Tableaux du Louvre envoyés à Brest dans les premiers jours de septembre 1870," 9 juin 1870, AN F21 3967.
36 INSURGENTES LEVARAM Du Camp, Maxime, "Les Tuileries et le Louvre Pendant la Commune – II," *Revue des Deux Mondes*, 129, 142; Carmona, *Le Louvre et les Tuileries*, 343; Ussel, "Barbet de Jouy, Son journal pendant la Commune," *Revue hebdomadaire*, X, 36-41.
36 BATALHÃO DE CEM HOMENS Ussel, "Barbet de Jouy, Son journal pendant la Commune," *Revue hebdomadaire*, X, 42; Delambre, "5 juillet 1871," AMN Z 00 (Commune de Paris).
37 O LOUVRE VOLTOU-SE Carmona, *Le Louvre et les Tuileries*, 346-347.
37 ÚLTIMOS VESTÍGIOS Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, 210.

DOIS • PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

- 38 MENOS DE 150 GUARDAS Sassoon, *Mona Lisa*, 177.
38 COBERTA COM VIDRO "'Mona Lisa' Under Glass," *New York Times*, October 13, 1907, C1.
38 SISTEMA DE SEGURANÇA MAIS ROBUSTO Spielmann, "Picture Thefts," *Times* (London), August 30, 1911, 9.
38 EXISTIAM OUTROS PROBLEMAS DE SEGURANÇA Scotti, *Vanished Smile*, 42 and 57–58.

- 39 ÀS 3 HORAS DA MANHÃ. “‘Mona Lisa’ in France,” *New York Times*, December 31, 1913, 4.
- 40 DESENVOLVIMENTO DOS “Le Directeur des Musées Nationaux à Monsieur le Sous-Secrétaire d’Etat des Beaux Arts,” 31 juillet 1914, AN F21 3967.
- 40 NO DIA SEGUINTE e detalhes adicionais, com exceção do que estiver referenciado: Pottier, *Le Musée du Louvre pendant la guerre 1914-1918*.
- 40 SENSÇÃO ERA A DE QUE ESTAVAM PREENCHENDO Pottier, *Le Musée du Louvre pendant la guerre 1914-1918*, 7.
- 40 OBRAS DE ARTE FORAM COLOCADAS Hauteceur, *Histoire du Louvre*, 108.
- 41 “MAS SE DESCOBRIREM...” Pottier, *Le Musée du Louvre pendant la guerre 1914-1918*, 17-18.
- 42 ALGUMAS ÁREAS DO MUSEU Ibid., 9-11.
- 42 NOS BASTIDORES “Reopening the Louvre,” *The Living Age*, February 22, 1919, 508.
- 42 DUAS VEZES DURANTE A GUERRA Pottier, *Le Musée du Louvre pendant la guerre 1914-1918*, 11.
- 42 ACERTARAM O LOUVRE Ibid., 12-13.
- 42 APELO OUSADO G. Bénédite, “A Monsieur le Directeur des Musées Nationaux,” 6 juin 1918, AN F21 3967.
- 43 OS CANHÕES E OS SINOS DAS IGREJAS Callu, *La Réunion des Musées Nationaux 1870-1940*, 267.

TRÊS · TAMBORES DE OUTRA GUERRA

- 44 “ISTO NÃO É PAZ...” Churchill, *The Gathering Storm: The Second World War*, Vol. 1, 7.
- 45 ADMINISTRAÇÃO DAS BELAS-ARTES “Le Sous-Secrétaire d’Etat des Beaux-Arts à Monsieur le Préfet de la Seine (Direction des Beaux-Arts et des Musées de la Ville de Paris),” 10 février 1932, AMN Z 2 (1931-1938).
- 45 OS BRITÂNICOS DISCUTIAM Nicholas, *Rape of Europa*, 49.
- 45 “UMA EVENTUALIDADE...” “Le Directeur des Musées Nationaux à Monsieur René Dussaud,” 4 octobre 1932, AMN R 1.1.
- 45 PLANO DE EVACUAÇÃO “Le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre à Monsieur le Ministre de l’Education Nationale,” 13 juillet 1933, AMN R 1.1.
- 45 CONSIDERAÇÃO DOS EFEITOS “Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre,” 21 décembre 1933 and “Lieutenant-Colonel Isler, Commandant le Régiment de Sapeurs-Pompiers de la Ville De Paris,” 11 décembre 1933, AMN Z 2 (1933-1938).
- 45 PENSAVA EM ESPECIFICAÇÕES “Le Ministre de l’Education Nationale à Monsieur Ferran, Architecte en Chef,” 11 avril 1934, AMN R 1.1.
- 46 MUSEU DO PRADO Domaine national de Chambord. *Otages de guerre: Chambord 1939-1945*, 16.
- 46 ALVOS DE BOMBARDEIOS Por exemplo, “Extrait de l’Instruction générale pour l’établissement du Plan d’Aménagement de la Région Parisienne,” 19 octobre 1934 e le Chef du Bureau de la liquidation des dépenses des Monuments Historiques, délégué à la Défense Passive, “Note,” n.d., AMN R1.10.
- 47 SERIAM DISPERSADAS “Le Sous-Secrétaire d’Etat des Beaux Arts à Monsieur le Directeur des Musées Nationaux,” 5 février 1934, AMN R 1.1.
- 48 MAIS DE OITENTA Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 17.
- 48 AS ESTRADAS DE FERRO ESTARIAM SOBRECARGADAS “Le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre à Monsieur le Directeur Général des Beaux-Arts,” 6 novembre 1934, AMN R 1.1.
- 48 TRANSFERÊNCIA SECUNDÁRIA “Le Ministre à Monsieur le Préfet de la Seine (Secrétariat Général de la Mobilisation Nationale,” 28 janvier 1937, AMN R 1.1.
- 49 CINCO OU SEIS Por exemplo, “Le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre à Monsieur le Directeur Général des Beaux-Arts,” 10 décembre 1936, AMN R1.1.
- 49 COM CAMINHÃO Relatório escrito à mão junta a um cartão de visita de J. Paul Debeaux, Conservateur des hypothèques. N.D; “Rapport à Monsieur le Ministre de l’Education Nationale sur les mesures prises dans les Musées nationaux en vue de la sauvegarde des collections nationales en temps de guerre, 5 août 1939, AMN R 1.1.

- 49 ESPECIALIZADAS NO TRANSPORTE “Le Ministre à Monsieur le Préfet de la Seine (Secretariat Général de la Mobilisation Nationale), 28 janvier 1937, AMN R 1.1.
- 49 QUE NÃO SOFRERIAM Jacques Jaujard, “Rapport à Monsieur le Ministre de l’Education Nationale sur les mesures prises dans les Musées Nationaux en vue de la sauvegarde des collections nationales en temps de guerre,” 5 août 1939, 4, AMN R 2A.
- 50 PROCURAVAM CAMINHÕES “Eloignement des Collections nationales en cas de guerre,” 20 août 1938, AMN R 1.1.
- 50 GRANDES CÂMARAS “Monsieur le Gouverneur,” 15 septembre 1938, AMN R 1.1.
- 50 ORDEM DE EVACUAÇÃO “Le Conservateur du Département des Peintures à Monsieur Henri Verne, member de l’Institut, Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre.” n.d., AMN Z 2 (1931-1938).
- 50 ALGUNS CAIXOTES Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 12.
- 50 ÀS 6 DA MANHÃ Valland, *Le front de l’art*, 3.
- 51 AS JOIAS DA COROA E OUTROS Pierre Schommer, “A Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, Membre de l’Institut,” 3 novembre 1938, AMN R 2A.
- 51 DESSA VEZ Hébrard, *La Chambre de Goethe*, 42; entrevista com Frédérique Hebrard June 2013; Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 34–35.
- 51 DENTRO DE UMA SEMANA Pierre Schommer, “A Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, Membre de l’Institut,” 3 novembre 1938, AMN R 2A.

QUATRO · PREPARATIVOS FINAIS

- 55 ARQUITETO-CHEFE Fonkenell and others, *Le Louvre Pendant la Guerre*, 44–47.
- 56 CAIXOTES FICARAM ABERTOS Valland, *Le front de l’art*, 4.
- 56 RESISTÊNCIA DAS PAREDES “Rapport de la visite du Lieutenant de Génie Vignon envoyé par le Colonel Burtaire,” n.d., AMN R 5.1.
- 56 AS INICIAIS “Annexe no. 1, “Marques et étiquettes des caisses ou colis, 15 avril 1939, AMN R 1.1.
- 56 ELEVADORES E AS ESCADAS “Volume des ascenseurs,” n.d., AMN R 5.1.
- 56 REALIZARAM TREINAMENTOS Huyghe, *Une vie pour l’art*, 112.
- 56 A ADMINISTRAÇÃO DO MUSEU CONTRATOU Le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, Membre de l’Institut, “Plan d’Evacuation et de Protection des oeuvres d’art, Leçons tirées de l’Expérience de 1938,” 3 février 1939, AMN R 1.1.
- 57 LONAS PARA COBRIR Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 14–15.
- 57 ENTROU PARA A EQUIPE EM 1926 em 1926 AN F17 27852/Jaujard.
- 57 VENDEDOR DE SEGUROS Dorléac, *Art of the Defeat*, 24.
- 57 HOMEM DAS LETRAS Varennes, *Un bienfaiteur de la culture: Jacques Jaujard*, 4.
- 57 BEM-VESTIDO Entrevista com Frédérique Hébrard, June 2013.
- 57 DIRETOR EM SETEMBRO DE 1940 AN F17 27852/Jaujard.
- 58 ALERTOU VÁRIAS VEZES Carta de Georges Coulondre para Georges Bonnet, 13 de julho de 1939. <http://avalon.law.yale.edu/wwii/ylbk164.asp>, (November 29, 2013).
- 58 CARROÇAS PUXADAS POR CAVALOS Photo in *Le Matin*, 28 août 1939, AMN Z 2 (1939-1945).
- 58 JARDIM DAS TULHERIAS Bresc-Bautier and Pinget, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, 156–157.
- 58 LUMINÁRIAS ELÉTRICAS PORTÁTEIS Jacques Jaujard, “Rapport à Monsieur le Ministre de l’Education Nationale sur les mesures prises dans les Musées Nationaux en vue de la sauvegarde des collections nationales en temps de guerre,” 5 août 1939, AMN R 2A.
- 58 EM SEGUIDA, SOUBE Ibid.
- 60 ADESIVO COLORIDO “Depuis l’ouverture des hostilities...” 5 mai 1940, AMN R 20.2.
- 60 CINQUENTA E POUÇAS “Rapport sur l’évacuation du Département de Peintures en septembre–octobre 1939,” n.d., AMN R 2A.
- 60 COLOCAR UMA PINTURA DEITADA “Consignes Générales,” n.d., AMN R 1.1.

60 GUARDAS ARMADOS Jacques Jaujard, “Rapport à Monsieur le Ministre de l’Education Nationale sur les mesures prises dans les Musées Nationaux en vue de la sauvegarde des collections nationales en temps de guerre,” 5 août 1939, AMN R 2A.

CINCO • COMO TRANSPORTAR UMA OBRA -PRIMA

62 LAMPARINAS PORTÁTEIS Sérullaz, “L’exode des collections nationales,” *Pillages et Restitutions*, 15.

63 CHAMADOS DE VOLTA POR TELEGRAMA “Le 5 mai 1940,” 6, AMN R 20.2.

63 A MAIORIA Ibid., 8.

63 VOLUNTÁRIOS CIVIS Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 72.

63 GABRIEL COGNACQ Bazin, *Souvenirs*, 11.

63 ACHOU QUE Hours, *Une vie au Louvre*, 43; Nicholas, *Rape of Europa*, 54.

64 COBERTAS PRIMEIRO Huyghe, “Le Musée du Louvre dans le Lot,” *Les Etoiles du Quercy*, www.quercy.net/qhistorique/resistance/louvre.html (January 14, 2013).

64 ANONIMATO FOI INTENCIONAL Jean Zay, “Instruction sur le repliement,” 10 septembre 1939, AMN R 1.1; Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 86.

64 ORDEM OFICIAL DE EVACUAÇÃO Jacques Jaujard, “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” 30 octobre 1939, AMN R 2A.

65 JAUJARD CHEFIAVA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 24.

65 BILHETE ESCRITO À MÃO Jacques Jaujard, “Dimanche soir,” AMN R 17.1.

66 AUMENTARAM O RITMO “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” 30 octobre 1939, AMN R 2A.

66 VÁRIAS DEZENAS “Pastels du Louvre,” AMN R 6.

66 CÂMARAS SUBTERRÂNEAS Jacques Jaujard, “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” 30 octobre 1939, AMN R 2A, 12.

67 VIRARAM A NOITE TRABALHANDO Hours, *Une vie au Louvre*, 43.

67 COLOCADA DENTRO “Le 5 mai 1940,” 17, AMN R 20.2; Jacques Jaujard, “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” 30 octobre 1939, 10, AMN R 2A.

67 PARTIR ANTES DO COMBOIO Jacques Jaujard, “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” 30 octobre 1939, 10, AMN R 2A.

67 PREVISÃO DO TEMPO Huyghe, “Le Musée du Louvre dans le Lot,” *Les Etoiles du Quercy*, www.quercy.net/qhistorique/resistance/louvre.html (January 14, 2013).

67 PINTURAS DO SÉCULO XIX “Evacuation & mise en sécurité, Etat de la situation au 1er septembre 1939, 18 heures,” AMN R 1.1.

67 NO INÍCIO DA NOITE Ibid.

68 NO MÁXIMO 18 KM/H Huyghe, *Une vie pour l’art*, 113.

68 VIADUTO EM PASSY “Défense du trésor . . .,” n.d., AMN R 30 Généralités.

68 A EQUIPE DO MUSEU DE REPENTE ESCUTOU E outros detalhes a esse respeito, Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 25.

69 “INIMAGINÁVEL...” Huyghe, *Une vie pour l’art*, 115.

69 ELE MANDOU A CURADORA DO LOUVRE Ibid., 45–46.

70 NA PEQUENA ENTRADA “Etat de situation des Musées Nationaux au 2 septembre 1939 18h30,” AMN R 1.1.

70 TODOS OS ITENS “Etat de la situation au 1er septembre 1939 18 heures,” AMN R 1.1.

70 NÃO ERA FORTE O BASTANTE “Le 5 mai 1940,” 10, AMN R 20.2.

71 REENTRÂNCIA DE UMA PAREDE ABOBADADA Ibid., 11.

71 MENOR VALOR “Le 5 mai 1940,” 15, AMN R 20.2.

72 ESPECIALISTAS EM RESTAURAÇÃO Huyghe, *Une vie pour l’art*, 114.

72 RACHADURAS NA TINTA Ibid., 113.

73 TODO O RESTANTE Minor shipments, primarily of supplies and works owned by private collectors continued until December 28 (AMN R 1.11).

73 TAMBÉM SUPERVISIONOU “Rapport sur l’évacuation des collections des Musées Nationaux,” n.d., AN F21 3976.

SEIS • CHAMBORD

75 “EM UM ESTADO DEPLORÁVEL...” Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, 405.

75 UM CONVITE Gourcuff and Forget, *Chambord*, 36.

76 BATALHA COM OS PRUSSIANOS Information courtesy of Denis Grandemenge, Régisseur des collections du Domaine national de Chambord, July 1, 2013.

77 PHILIPPE STERN DISSE A JAUJARD Philippe Stern para Jacques Jaujard, 12 mars 1937, AMN R 1.1.

78 RELATÓRIO DE CINCO PÁGINAS Pierre Schommer para “Monsieur le Directeur,” 26 août 1938, AMN R 1.1.

78 RELATÓRIO DE 16 PÁGINAS Pierre Schommer para “Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et l’École du Louvre, Membre de l’Institut,” 3 novembre 1938, AMN R 2A.

78 “CHAMBORD É UMA CONSTRUÇÃO...” Ibid., 9.

78 “DE FATO, UM DOS MAIORES PERIGOS...” Ibid., 9–10.

79 “AQUELA GELEIRA” Ibid., 12.

79 FECHADO PARA O PÚBLICO Informação fornecida por Denis Grandemenge, Régisseur des collections du Domaine national de Chambord, no dia 1º de julho de 2013.

79 NO DECURSO As of January 1940, 2,000 crates of evacuated art and antiquities had been brought to Chambord. By December 1941, they had joined by 400 others, originally stored at Fougères-sur-Bièvre. The collections stored at Chambord included not only items from the Louvre and the other national museums (Arts Décoratifs, Cluny, Versailles, Compiègne and Saint-Germain-en-Laye), but also certain provincial museums and libraries. Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 25.

79 EM 1944, A ABARCAR Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 24.

79 COLEÇÃO DE DESENHOS “Le 5 mai 1940,” 19, AMN R 20.2.

80 “É O CIRCO...” “Les chefs-d’oeuvre du Louvre ont pu déménager sans encombre,” *Paris-Midi*, 30 novembre 1939.

80 EXPOSTAS À LUZ Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 34.

82 “VAMOS DIVIDIR...” Hours, *Une vie au Louvre*, 47.

82 ASSISTENTE DE JAUJARD Polack and Dagen, *Les Carnets de Rose Valland*, 106.

82 MAIS DE 30 GUARDAS “Rapport à Monsieur le Directeur Général des Beaux Arts,” 18 janvier 1940, AMN R 2A.

83 CANTINA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 33.

83 EX-SALA DE JANTAR Ibid., 36.

83 PRESERVAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE Jacques Jaujard, “Rapport (Résumé) sur l’activité des Musées Nationaux depuis la Mobilisation,” 19 janvier 1940, AN F21 3976; Jacques Jaujard, “Rapport à Monsieur le Directeur Général des Beaux-Arts sur les mesures récents prescrites pour assurer la sécurité des Collections des Musées Nationaux dans les Dépôts d’évacuation,” 18 janvier 1940, AMN R 2A.

84 SCHOMMER ESCREVEU PARA JAUJARD Pierre Schommer para Jacques Jaujard, 16 octobre 1939, AMN R 5.5.

84 ELE REITEROU SUA PREOCUPAÇÃO AO ESCREVER Pierre Schommer para René Huyghe, 20 octobre 1939, AMN R 5.5.

84 MACA DE AMBULÂNCIA Report from Schommer para Jaujard, 16 novembre 1939, AMN R 5.5.

85 ELE ESCREVERIA Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 24, citing letter of 24 février 1944 from Pierre Schommer para Gaston Brière, bibliothèque central des Musées Nationaux, Ms 498 (4,9).

85 DE BAIXAS TEMPERATURAS Ibid., 27.

85 QUATORZE PRORROGAÇÕES Shirer, *Rise and Fall of the Third Reich*, 652.

SETE • CHEVERNY

- 87 SÉCULO XVI Blancher-Le Bourhis, *Le château de Cheverny*, 7.
87 MEMBRO DA FAMÍLIA HURALT, “Notice sur Cheverny et sur Ses Mémoires,” in Petitot, *Collection complète des mémoires*, 3.
87 ENQUANTO SUPERVISIONAVA Martin-Demézil, “Diane de Poitiers à Cheverny,” *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 280.
88 OPERÁRIOS DO DEPÓSITO DANIFICARAM “Brigade de Cheverny,” 2 novembre 1939, AMN R 30 Cheverny.
88 CÓDIGO DE LEIS DA BABILÔNIA G. Contenau, “note sur l’évacuation des Antiquités Orientales,” n.d., AMN R 2A.
89 VULNERÁVEIS À UMIDADE Ibid.
90 PRÓXIMOS A CADA CASTELO Rayssac, *L’exode des musées*, 111.
90 “CACHORRO QUE LATE...” Ibid.
90 PARCIALMENTE REABERTO Marquis de Vibraye para Jacques Jaujard, 18 avril 1940, R 30 Cheverny.

OITO • COURTALAIN

- 91 SÉCULO XIII Desvaux, “Les Seigneurs de Courtalain,” *Bulletin de la Société Dunoise d’Archéologie, Histoire, Sciences et Arts*, 123.
91 EM 1483 Chapron, Louis-Ferdinand. *Courtalain: châteaux et seigneurs*, 3.
91 EM 1586 MunduteGuy, “Courtalain: un château du XVIe siècle restauré au XIXe siècle,” *Bulletin de la Société Dunoise d’Archéologie, Histoire, Sciences et Arts*, 5.
91 6 DE SETEMBRO “Note relative à l’organisation et à la vie du dépôt de Courtalain (Eure & Loir), n.d., AMN R 2A.
91 GRANDE SALÃO “Le 5 mai 1940,” 52, AMN R 20.2.
92 A POUCO MENOS DE UM QUILOMETRO Rayssac, *L’exode des musées*, 104.

NOVE • VALENÇAY

- 93 PRIMEIRO MILÊNIO Raoul, *Guide historique de Valençay*, 4.
93 “FELICIDADE SUPREMA...” Stendhal and Martineau, *Mélanges de politique et d’histoire*, 114.
94 ENTÃO DESCOMUNAL SOMA Waresquiel, *Talleyrand: le prince immobile*, 318.
94 SAND DESCREVEU Sand, *Lettres d’un voyageur*, Tome II, 89.
95 CONSIDERADA TERRITÓRIO NEUTRO Coulon, “La Vénus de Milo, la Victoire de Samothrace... Des hôtes de marque au Château de Valençay pendant la Seconde guerre mondiale,” *Musées et collections publiques de France*, mars 1996, 12.
95 MAIS TARDE NO DECORRER GUERRA Vilallonga, *Gold Gotha*, 222.
95 MUITOS PONTOS FORTES Coulon, “La Vénus de Milo, la Victoire de Samothrace... Des hôtes de marque au Château de Valençay pendant la Seconde guerre mondiale,” *Musées et collections publiques de France*, mars 1996, 10.
95 FAMÍLIA DE COLECIONADORES DE ARTE Georges Salles, “Notre Ami Carle,” *Collection Carle Dreyfus*, 3.
95 “UM PARISIENSE DE MODOS ANTIGOS...” Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 47.
96 ESPECIALIDADES GASTRONÔMICAS Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 44.

DEZ • ÊXODO

- 99 NA CRENÇA DE QUE Shirer, *Collapse of the Third Republic*, 642–643.
99 ATRAVESSAR O RIO Ibid., 723.
100 PASSAGEM DE 80 QUILOMETROS WIDE Lottman, *Fall of Paris*, 46.
101 PROJETADAS PARA G. Bazin, “Journal de l’évacuation des depots de la Sarthe, juin 1940–Conclusion,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
102 AUTORIDADES DO MUSEU ACHAVAM “Dépôt de Loc-Dieu le 17 juin 1940,” AMN R 30

- 102 NA QUARTA-FEIRA, DIA 29 DE MAIO Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des depots de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 102 VÁRIOS GUARDAS DO LOUVRE Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 48.
- 103 NEM UM ÚNICO GUARDA Bazin, *Souvenirs*, 19.
- 103 MAIS PRECIOSAS ANTIGUIDADES EGÍPCIAS “Inventaire des Caisses du Dépôt de Courtalain (Eure et Loir) ayant constitué le convoi parti le 1er Juin 1940 pour Saint-Blancard (Gers),” AMN R 30 Courtalain.
- 103 “VOU LHE DAR...” Desroches Noblecourt, “Un très grand directeur: Jacques Jaujard,” *Pillages et Restitutions*, 115.
- 103 QUASE FORAM ATINGIDOS “Extrait d’un rapport adressé à M. Cortot, Direction des Beaux-Arts, le 1er juillet 1940,” AMN R 30 Saint-Blancard.
- 103 ENTRE AS LINHAS INIMIGAS Desroches Noblecourt, *Sous le Regard*, 15.
- 103 TENDO SIDO APROVADA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 52.
- 103 “JÁ QUE O BARULHO...” Desroches Noblecourt, “Un très grand directeur: Jacques Jaujard,” *Pillages et Restitutions*, 24.
- 104 HAVIAM DEIXADO LOUVIGNY Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des depots de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 104 A PRIMEIRA PARADA PROGRAMADA André Varagnac para Jacques Jaujard, “Rapport sur le 1er convoi Louvigny–Loc-Dieu,” 12 juin 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 105 ENCOSTAS ÍNGREMES German Bazin, “Journal de l’évacuation des dépôts de la Sarthe, juin 1940.” AMN R 30 Loc-Dieu.
- 105 CAIXOTES EM CIMA André Varagnac para Jacques Jaujard, “Rapport sur le 1er convoi Louvigny–Loc-Dieu,” AMN R 30 Loc-Dieu.
- 106 ACELERARAM Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des dépôts de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 106 VEÍCULOS A DIESEL Bazin, *Souvenirs*, 17.
- 107 “A PRAÇA DO CARROSSEL...” Humbert, *Résistance*, 3.
- 107 FOI LEVADA Lottman, *Fall of Paris*, 267.
- 107 ACABADO DE RECEBER A NOTÍCIA Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des dépôts de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 107 CARRETA CENOGRÁFICA CARREGANDO Bordereaux de chargement 3, 22, and 31, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 108 SEM EMBALAGEM ALGUMA Bordereau de chargement 22, AMN R 30 Loc-Dieu; Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des dépôts de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 108 ENTRE SEIS E DEZ MILHÕES Jackson, *France: The Dark Years*, 120.
- 108 “CARROS, VANS, CAMINHÕES E CARROÇAS PUXADAS POR CAVALOS E MOVENDO-SE LENTAMENTE...” Ibid., 120.
- 108 DO CÉU Saint-Exupéry, *Pilote de Guerre*, 111.
- 108 GRAÇAS A CORRENTES Bazin, *Souvenirs*, 18.
- 109 AGARROU EM OUTRO VEÍCULO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 58.
- 109 CENTRO EQUESTRE Valland, *Le front de l’art*, 13; Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 24 mai 1940, AMN R 30 Valençay.
- 109 “NÃO HÁ NADA A TEMER” Charbonneaux, “Le Musée du Louvre pendant la Guerre,” discours, Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 11.
- 109 EXPLOÇÃO DE UMA BOMBA ALI PERTO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 59.
- 109 DESTRUÍREM AS PONTES Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des dépôts de la Sarthe, juin 1940,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 109 ASSUMIU A DIREÇÃO Bazin, *Souvenirs*, 202.
- 110 ÀS 15 HORAS. Ibid.
- 110 480 QUILOMETROS Itinerary, AMN R 30 Loc-Dieu.

- 110 “VÁRIAS PINTURAS ANTIGAS” Journal des chefs du dépôt, 18 juin 1940, AMN R 30 Courtalain.
 110 EMBALAR, CARREGAR OS CAMINHÕES E TRANSPORTAR Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des depots de la Sarthe, juin 1940–Conclusion,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.

ONZE • DERROCADA

- 111 NAQUELA NOITE Jacques Jaujard para Jérôme Carcopino, 10 juillet 1940, AMN R 2C1.
 111 “NÃO HAVIA UM ÚNICO GUARDA...” Paul Léautaud, *Journal littéraire*, III (Février 1940 – Février 1956), 79.
 111 JÁ TINHA PROVIDENCIADO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 48–49.
 111 POUÇO DEPOIS DAS 3 DA MANHÃ. Langeron, *Paris, juin 1940*, 42.
 112 ALTO-FALANTES MONTADOS EM VEÍCULOS Lottman, *Fall of Paris*, 350 .
 113 NA MANHÃ SEGUINTE Shirer, *Collapse*, 845.
 113 UNIFORME MILITAR COMPLETO Williams, *The Last Great Frenchman*, 112.
 116 VÁRIOS RELATÓRIOS “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” Document 35, Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 159.
 116 NO DIA 19 DE JUNHO Jacques Jaujard para Jérôme Carcopino, 10 juillet 1940, AMN R 2C1.
 116 “VOCÊ É...” Chamson, “In Memoriam Jacques Jaujard,” *Musées et Collections Publiques en France*, No. 100, 151.
 116 POSICIONARAM SOLDADOS “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” Cassou, *Le pillage par les Allemands*, Document 35, 159, 167.
 116 CONVENÇÃO DE HAIA |O acordo multilateral que trata das leis da Guerra havia sido assinado por vários países, inclusive pela Alemanha, em 1907.
 116 ORDEM DE HITLER Keitel, “Secret,” 30.6.40, AN 40 1366; French translation in Valland, *Le front de l’art*, Document 2, 235.

DOZE • INVASORES COM OLHAR PARA A ARTE

- 118 “DURANTE TODA A VIDA...” “Painters’ War,” *Time*, September 11, 1939, 30.
 118 IMPORTANTE RITUAL Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, 186.
 119 VITÓRIA FINAL Speer, *Inside the Third Reich*, 178.
 119 RIBBENTROP TINHA COMPRADO Fest, *Face of the Third Reich*, 179.
 119 FINAL DE 1934 Abetz, *Das Offene Problem*, 51.
 119 FESTAS NOTURNAS Vaughn, *Sleeping with the Enemy*, 135.
 119 ATIVIDADE SUBVERSIVA Curtis, *Verdict on Vichy*, 181.
 119 ABETZ, CONTENTÍSSIMO ESTAVA DE VOLTA Lambauer, *Otto Abetz et les Français*, 135.
 120 NOVA ORDEM “Au commandant militaire de Paris,” Valland, *Le front de l’art*, Document 3, 235–236.
 120 ORDEM TAMBÉM ESTENDIA Sua ordem também exigia o confisco de todas as obras de arte pertencentes a judeus e a transferência dos “itens mais preciosos” para a embaixada alemã em Paris.
 120 ABETZ DEU INÍCIO Lambauer, *Otto Abetz et les Français*, 153–154.
 120 JÁ TINHAM INSTRUÍDO JAUJARD “Le Recteur de l’Université de Paris Representant le Ministre” para Jaujard, AMN R 20.6.1; Letter from “Préfecture Département de la Seine, Direction des Beaux-Arts,” juillet 1940; “Communiqué à la presse,” 27 septembre 1940, AMN R 20.6.1.
 120 OS REPRESENTANTES DE ABETZ “Messieurs Dirksen & Diesel...,” 4 juillet 1940, AMN R 20.6.1.
 121 AVIÕES FAZIAM VOOS BAIXOS Nicholas, *Rape of Europa*, 178–79.
 121 CONCORDARAM EM POSTERGAR Jacques Jaujard para Ministre de l’Education Nationale, 10 juillet 1940, AMN R 2C1.
 121 COMEÇARIAM A PRESSIONAR NOVAMENTE Jérôme Carcopino para Maxime Weygand (Secretary of Defense), 21 juillet 1940; “Note,” General Huntzinger para General von Stülpnagel, 29 juillet 1940, AN AJ 40 1366.
 121 ABETZ NÃO TINHA OBTIDO CDJC, LXXI-22, Relatório de Sowa, Feldpolizei director, 8 de julho de 1940.

- 121 ELA ENTROU EM VIGOR IMEDIATAMENTE “Ordonnance du 15 juillet 1940 concernant la protection des objets d’art dans le territoire occupé de la France.” Cassou, *Le pillage par les Allemands*, Document 4, 80–81.
- 122 MUITO PODER Petropoulos, *Art as Politics*, 127–131; Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 43–44.
- 122 COM A CONDIÇÃO DE QUE JAUJARD GARANTISSE Dr. Bunjes, “Procès-verbal,” 22 août 1940, AMN R 6.
- 123 MELHORES PEÇAS Speer, *Inside the Third Reich*, 178.
- 123 MISSÃO SECRETA Nicholas, *Rape of Europa*, 121.
- 123 “SEM O CONSENSO ALEMÃO...” Kümmel, “Kümmel Report,” 1.
- 123 NAZISTA COMPROMETIDO Petropoulos, *Faustian Bargain*, 55.
- 123 NOVA MISSÃO SECRETA NA M1944/RG 239/0022, Hentzen interrogation, June 22–23, 1945.
- 123 NARRATIVA DE PALAVRAS FORTES Feliciano, *Lost Museum*, 26.
- 124 AJUDA DE UM ASSISTENTE Letter from Abetz para SS member Dr. Turner, July 17, 1940, AN AJ 40 1673; Bargatzky, *Hotel Majestic*, 65.
- 124 DEU ORDEM CDJC XCII-27; Bargatzky, *Hotel Majestic*, 66.
- 124 MESTRE DA POLÍTICA King, *Vienna*, 30.
- 124 ETERNO FRANCÓFILO “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” Document 35, Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 154.
- 124 TERIA GOSTADO DE “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” Document 35, Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 163.
- 124 NA PRIMEIRA SEMANA DE AGOSTO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 6 août 1940, AMN R 2C1.
- 124 POSTERGAÇÃO Ibid. The matter was not officially dropped until November.
- 126 NOVA ORDEM, IMPEDINDO Laub, *After the Fall*, 75; Bargatzky, *Hotel Majestic*, 66.
- 126 REUNIÃO SECRETA Bargatzky, *Hotel Majestic*, 66.
- 126 SE LHE APRESENTASSEM CDJC, XCII-27; Lambauer, *Otto Abetz et les Français*, 156.
- 126 A INSPEÇÃO DO CHAMBORD Uma inspeção foi feita no mesmo dia em Cheverny e Brissac, os quais abrigavam itens do Versalhes, do Musée Camondo, de outras instituições e de coleções particulares.
- 126 WOLFF METTERNICH COMPARECEU Relatório escrito à mão por Pierre Schommer para Jacques Jaujard, 16 août 1940, AMN R 30 Chambord.
- 126 KÜNSBERG E SEUS HOMENS Lambauer, *Otto Abetz et les Français*, 156.
- 127 ENVIADAS À EMBAIXADA ALEMÃ CDJC XCII-27.
- 127 COM DURAÇÃO DE QUATRO DIAS Lambauer, *Otto Abetz et les Français*, 158.
- 127 ITENS SELECIONADOS PARA RIBBENTROP Feliciano, *Lost Museum*, 35.
- 127 APARTAMENTOS DA FAMÍLIA ROTHSCHILD Lambauer, “Francophile contre vents et marée ? Otto Abetz et les Français, 1930–1958,” *Bulletin du Centre de Recherche Français à Jérusalem*, 159.
- 127 HAVIA FARTURA DE CHAMPANHE Pourcher, *Pierre Laval vu par sa fille*, 213, 226.
- 127 HITLER TAMBÉM DEU Order from Keitel, Supreme Command of the German Armed Forces para Commandant en Chef de l’Administration militaire en France occupée, September 17, 1940, Document 138-PS, Nuremberg Trials, International Military Tribunal, *Nazi Conspiracy and Aggression* (“Red Series”), Vol. III, 186.
- 128 OFERECIU A UTILIZAÇÃO Petropoulos, *Art as Politics*, 133.

TREZE • ABADIA DE LOC-DIEU

- 129 O PESSOAL DA REGIÃO CHAMAVA A ÁREA Lafon, *Histoire de la fondation de l’abbaye de Loc-Dieu*, 3–17.
- 129 DRENARAM BOA PARTE DO RESTO DO PÂNTANO AO REDOR Ibid., 39.
- 129 NÉVOA PANTANOSA Hébrard, *La Chambre de Goethe*, 46.
- 130 1,5 MILHÃO DE HOMENS JACKSON, *France: The Dark Years*, 126.
- 130 CIDADE INFESTADA PELA PRAGA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 70.

- 130 TODOS POSSUÍAM Ibid., 73.
 130 COM UM EFETIVO DE Ibid., 66.
 131 COM MAIS DE 3.100 Germain Bazin, “Journal de l’évacuation des depots de la Sarthe, juin 1940–Conclusion,” 17 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
 132 CADA PINTURA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 78.
 132 AR FRESCO E A LUZ BENEFICIAVAM Ibid., 89.
 132 NÃO ESTAVA SENDO BEM-SUCEDIDO EM SUA TENTATIVA “Memento Mons. Jacques Jaujard,” n.d., AMN R30 Loc-Dieu.
 132 UNIVERSIDADE DE ROMA “Italians Ask France to Give Up ‘Mona Lisa,’” *New York Times*, July 16, 1940, 12.
 132 22 DE JULHO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 82.
 134 PERGUNTOU A ALGUNS FRANCESES E detalhes adicionais, Ibid., 83–85.
 134 ABRIRAM O CAIXOTE DA MONA LISA “Ouverture de la caisse L.P.O,” 21 juillet 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
 135 ANÁLISE SUBSEQUENTE “Note concernant la conservation des Peintures du Musée du Louvre entreposées à l’Abbaye de Loc-Dieu (Aveyron), 22 août 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
 136 “NÓS A VIGIÁVAMOS...” Chamson, “Dans la familiarité des chefs-d’oeuvres,” *Jardin des Arts*, 3.
 136 MAL SE ATREVIA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 90.
 136 ENCHARCADA MARCA DE 95% “Rapport sur un hivernage eventuel des tableaux du Louvre dans le Midi,” n.d., AMN R 30 Loc-Dieu.
 136 POSSÍVEIS SOLUÇÕES “Note concernant la conservation des Peintures du Musée du Louvre entreposées à l’Abbaye de Loc-Dieu (Aveyron),” 22 août 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.

QUATORZE · VALENÇAY

- 137 NÃO ERA FÁCIL Desroches Noblecourt, “Un très grand directeur: Jacques Jaujard,” *Pillages et Restitutions*, 24.
 137 “SOMOS ACADÊMICOS...” Ibid., 25.
 138 AS JOIAS DA COROA Valland, *Le front de l’art*, 13.
 138 “VISITAR A DEUSA EM CATIVEIRO...” Charbonneaux, “Le Musée du Louvre pendant la Guerre,” discours prononcé à l’Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 12.
 138 ANTES DA GUERRA Cohan, *The Last Tycoons*, 38.
 138 SOLDADOS ALEMÃES CHEGARAM O curador do Valençay para Jacques Jaujard, 24 juin 1940, AMN R 30 Valençay.
 138 DISSERAM A ELES QUE AQUILO ERA IMPOSSÍVEL AMN R 30 Valençay, O curador do Valençay para Jacques Jaujard, 27 juin 1940, AMN R 30 Valençay.
 139 ELE SE MUDOU Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 48.
 139 ELE FUGIU Vilallonga, *Gold Gotha*, 22; Ferrand, Ibid., 47.
 139 TAMBÉM PERMITIU QUE ELE Rayssac, *L’exode des musées*, 260.
 140 POR TODA A VIDA Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 52.
 140 “UM HOMEM DO SÉCULO PASSADO...” Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 47, 52.
 140 “IMENSAS FLORESTAS SILENCIOSAS...” Vilallonga, *Gold Gotha*, 222.

QUINZE · PARIS

- 141 NÃO COM GENERAIS Cocteau, *Journal, 1942–1945*, 128.
 142 “NÃO HESITARIA...” Breker, *Paris, Hitler et Moi*, 108.
 142 EM QUALQUER LUGAR, INCLUSIVE “Convention d’Armistice Franco-Allemande du 22 juin 1940,” Article 3, *Documents diplomatiques français: 1940, les armistices de juin 1940*, 124.
 142 UM DOS CONSELHEIROS DE PÉTAİN “Note,” n.d., AN 2AG 458.
 142 NÃO PODIA RETORNAR Paxton, *Vichy France*, 99.
 142 A TROCA DA GUARDA ALEMÃ Mitchell, *Nazi Paris*, 14.

- 143 DENTRO DOS JARDINS Benoit-Guyod, *L'Invasion de Paris*, 43.
- 143 MÚSICA DOS CONCERTOS DAS BANDAS MILITARES Mitchell, *Nazi Paris*, 28.
- 144 ARTISTAS DESEMPREGADOS Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 20 novembre 1940, AN F21 4900.
- 144 A FIM DE SE EVITAR ATRASO Direction des Musées Nationaux, Projet de budget de 1941, AN F21 3981.
- 144 MUSÉE DE L'ORANGERIE Riding, *And the Show Went On*, 63.
- 144 À QUAL ESTIVERAM PRESENTES “Une cérémonie a préludé à la réouverture de plusieurs salles du Louvre,” *Le Matin*, 30 septembre 1940.
- 145 DIRECIONADO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 4 octobre 1940, carton 205, MAE.
- 145 FOI UMA OPORTUNIDADE “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” Document 35, Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 172.
- 145 ESTAVAM TODOS DE PRETO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 117.
- 145 ABRIU PARA O PÚBLICO “Communiqué à la Presse,” 27 septembre 1940. AMN R 2C1.
- 145 NÃO HAVIA UM ÚNICO QUADRO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 4 octobre 1940, carton 205, MAE.
- 145 FICAVA ABERTO CINCO HORAS “Communiqué à la Presse,” 27 septembre 1940. AMN R 2C1.
- 145 GRATUITA PARA ALEMÃES “Note pour M. le Directeur Général des Beaux-Arts,” 6 septembre 1940.
- 145 COM EXCEÇÃO DE ESTUDANTES “Communiqué à la Presse,” 27 septembre 1940. AMN R 2C1.
- 145 HAVIA PLACAS “Note,” 4 septembre 1940, AMN R 2B.
- 145 “GUIAS COM SOTAQUES GUTURAIS...” Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 13.
- 145 “QUE TRISTEZA...” Gausson-Salmon, *Une prière dans la nuit*, 145–146.
- 146 GÖRING FOI ACOMPANHADO Joseph Billiet para Jacques Jaujard, 9 novembre 1940, AMN R 15.2.
- 146 RELATOU AUBERT MAIS TARDE Rorimer, *Survival*, 207.
- 146 DIRIA MAIS TARDE Consolidated Interrogation Report (CIR) No. 2: The Goering Collection, 15 September 1945, NA M1946/RG260/0121.
- 148 NO PRIMEIRO SEMESTRE DO ANO SEGUINTE “Rapport sur un projet d'échange avec les collections allemandes,” 9 janvier 1943, AMN R 15.2.
- 148 ABORDOU O LOUVRE Letter from Joseph Billiet, 3 octobre 1940, AMN R 2C 1 (1940).
- 148 CONCORDOU EM CEDER Jacques Jaujard para Franz von Wolff Metternich, 7 octobre 1940, AMN R 2C1 (1940).
- 148 OBSCURECERAM AS JANELAS Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 146.
- 148 6 DE OUTUBRO Jacques Jaujard para Franz von Wolff Metternich, 7 octobre 1940, AMN R 2C1 (1940).
- 148 INCLUÍAM-SE ITENS Jacques Jaujard para Franz von Wolff Metternich, 21 octobre 1940; Le Masne de Chermont and Sigal-Klagsbald, *A qui appartenaient ces tableaux ?*, 9.
- 149 150 CAIXOTES Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 126.

DEZESSEIS · MONTAUBAN, 1941

- 150 UM NOVO CASTELO Devals, *Histoire de Montauban sous la Domination Anglaise*, 72.
- 150 EM 1659 Bouisset, *Le Musée Ingres*, 4, 10.
- 151 CHUVA HAVIA DANIFICADO “Rapport de Monsieur J.G. Goulinat,” 2 septembre 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 151 MAU TEMPO René Huyghe para M. le Général Commandant le Département de l'Aveyron, 6 septembre 1940; Huyghe, *Une vie pour l'art*, 120.
- 151 NÃO CHOVEU René Huyghe para Jacques Jaujard, 9 octobre 1940, AMN R 30 Montauban.
- 151 CARREGAVA APENAS “Chargement du Camion 11597 V R 15,” 5 octobre 1940, AMN R 30 Loc-Dieu.
- 151 NÃO ESPERAVAM E detalhes subsequentes. Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 92–93.

- 152 “COMO UM MÉDICO...” Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 104.
- 153 FOSSE POSSÍVEL ARRANJAR Gruat and Martínez, *L'Echange*, 22–23.
- 155 PUBLICIDADE POSITIVA Vinen, *The Unfree French*, 54.
- 155 QUANTA CRIANÇA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 128.
- 155 DE BOUCHER Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 30 avril 1941 AMN R 15.2.
- 156 RIBBENTROP HAVIA VISITADO Saint-Paulien, *Histoire de la Collaboration*, 28.
- 156 FICADO DIANTE DELA Huyghe, *Une vie pour l'art*, 86.
- 156 PINTURA PODERIA SERVIR Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 28 mars 1941, AMN R 15.2.
- 157 DARLAN DISSE A CARCOPINO Carcopino, *Souvenirs de sept ans*, 454–455.
- 157 A TÍTULO DE EXEMPLO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 28 mars 1941, AMN R 15.2.
- 157 COM A SUSPEITA Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 246.
- 157 EMITIU UMA ORDEM François Darlan para Louis Hautecoeur, 24 avril 1941, AMN R 15.2.
- 157 EM MENOS DE UMA SEMANA Valland, *Front de l'Art*, 135.
- 157 “O QUE VOCÊ ESPERAVA?” Hautecoeur, *Les Beaux-Arts en France*, 296.
- 158 CASTELO DE SOURCHES “Tableaux apportés à Souches les 27 mai & 23 juin 1942,” AMN R 30 Souches.
- 158 CONTINUASSE PROCURANDO, “Télégramme pour l'ambassadeur Abetz,” Valland, *Le front de l'art*, Doc. 15, 250–251.
- 158 ENTRE ELES Valland, *Le front de l'art*, 114.

DEZESSETE • SOURCHES

- 161 ORIGINALMENTE CHAMADA Pesche, *Dictionnaire topographique, historique et statistique de la Sarthe*, 225.
- 161 SE APAIXONOU Pérusse des Cars and Ledru, *Le Château de Souches*, 262.
- 163 COLEÇÕES PARTICULARES Por exemplo, “Le Directeur Général des Beaux-Arts à Monsieur le Directeur des Musées Nationaux,” 23 mars 1936, AMN R 1.1.
- 164 530 CAIXOTES Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 75.
- 164 PERDER SEU CARGO Feliciano, *Lost Museum*, 89.
- 164 CARIMBOS DO PRÉ-GUERRA Bazin, *Souvenirs*, 93; Valland, *Le front de l'art*, 115.
- 165 EXIGINDO UMA LISTA Germain Bazin para Jacques Jaujard, 20 janvier 1941, AMN R 30 Souches.
- 165 POR TELEFONE Jérôme Carcopino para Admiral Darlan, 29 mai 1941, AN 3W 121.
- 165 QUATRO DIAS ANTES Letter from Jacques Jaujard para Franz von Wolff Metternich, 3 juillet 1941, AMN R 2C3.
- 165 10 MIL OBJETOS Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 207.
- 165 VIOLENTAS GUERRAS RELIGIOSAS Bridgeford, *1066: The Hidden History*, 28.
- 165 GOVERNO REVOLUCIONÁRIO FRANCÊS DECLAROU Brown, *Bayeux Tapestry*, 8.
- 166 JÁ EM JULHO DE 1939 Hicks, *Bayeux Tapestry*, 212.
- 166 ABRIGO DE CONCRETO Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux*, 24–27.
- 166 EXIGIU ACESSO Brown, *Bayeux Tapestry*, 17.
- 166 CINEGRAFISTA DA SS Hicks, *Bayeux Tapestry*, 222.
- 167 PESQUISA CIENTÍFICA Ibid., 213.
- 167 RESOLVERAM O PROBLEMA E outros detalhes sobre os acontecimentos do dia, Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux*, 57–60.
- 168 POR VOLTA DAS 4 DA TARDE “Rapport,” 12 septembre 1941, AMN R 30 Souches.
- 168 TIESCHOWITZ RESPONDEU Hicks, *Bayeux Tapestry*, 228.

DEZOITO • MONTAUBAN, 1942

- 170 EM MAIO DE 1942 E outros detalhes sobre o transporte da pintura, Bazin, *Souvenirs*, 37–38.
- 171 CONSEGUIDO QUE GEORGES SALLES, O CURADOR DO DEPARTAMENTO DE ARTES ASIÁTICAS DO LOUVRE, FOSSE LIBERTADO AMN R 20.6.1, “Libération de M. Georges Salles.”

- 172 PROMESSA DE JOSEPH GOEBBELS Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 76.
- 172 FORÇARAM-NO A RENUNCIAR “Exposé du Comte F. Wolff Metternich,” *Document 35*, Cassou, Le pillage par les Allemands, 174.
- 172 JAUJARD HAVIA MANDADO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 111.
- 173 O RETÁBULO INTEIRO Kümmel, Kümmel report, 19. (Lista todos os 11 painéis originais: um dos 12 era cópia.)
- 174 TRÊS INDIVÍDUOS Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 7 août 1941, AN 3W78, C5.
- 174 ESBOÇARAM UM DOCUMENTO COM ESSE PROPÓSITO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 31 août 1942, 3W78, C9.
- 175 INAUGURAÇÃO DE UM MUSEU Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 240.
- 175 “QUANDO UM CHEFE...” Hautecoeur, *Les beaux-arts en France*, 307.
- 176 APENAS 69 PINTURAS “Montauban, le 7 septembre 1942,” AMN R 30 Montauban.
- 176 ÚNICO CÔMODO Maurice Sérullaz para Jacques Jaujard, 8 septembre 1942, AMN R 30 Montauban.
- 177 EMBRULHARAM A MONA LISA “Montauban, 11 novembre 1942,” AMN R 30 Montauban.
- 177 DAS JANELAS DO PEQUENO MUSEU, Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 138.
- 177 “CÂMERAS MAIS IMPRESSIONANTES...” Ibid., 138–139.
- 177 ENVIU UMA SOLICITAÇÃO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 12 novembre 1942, AMN R 2B.
- 177 TEMIAM QUE Journal du bord, Loubéjac–La Treyne, 1, AMN R 30 La Treyne.
- 177 POLÍCIA REVISTOU Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 146.
- 178 PROTESTO OFICIAL Procès-verbal of 26 Nov. 1942 meeting of comité des conservateurs, AMN *1BB.
- 178 “MAIS NAZISTA...” Chamson, “In Memoriam Jacques Jaujard,” *Musées et Collections Publiques en France*, No. 100, 152.
- 178 ATOS DE REBELIÃO “Enlèvement du polyptyque de l’Agneau Mystique à Pau, par les Allemands (dossier joint),” C3, AN 3W 78.
- 178 REUNIU A EQUIPE DO “Allocution adressée par M. Jaujard,” 30 décembre 1942, AMN R 20.4.

DEZENOVE • INTENÇÕES NADA SINCERAS

- 181 NOVEMBRO DE 1942 Nicholas, *Rape of Europa*, 145.
- 181 DEU SUA APROVAÇÃO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 19 décembre 1942, AMN R 15.2; Demandes des Allemands relatives à: L’échange d’oeuvres d’art, l’Autel de Bâle, Un voyage à Berlin de conservateurs des Musées Nationaux,” C3, AN 3W 78.
- 182 “RODEADA DE SORRISOS...” Relatório de Robert Rey, 18 septembre 1944, AMN R 15.
- 182 AS NEGOCIAÇÕES COMEÇARAM “NOTE,” 7 janvier 1943, 16 heures 30, AMN R 15.2.
- 183 OBRAS CONSIDERADAS “Comité des conservateurs, Séance du 28 janvier 1943,” AMN R 15.2.2.

VINTE • CASTELO DE MONTAL

- 184 VASCULHARAM A REGIÃO INTERIORANA Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 30 janvier 1943, AMN R 30 Montal; Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 154.
- 185 CONCORDOU EM EMPRESTAR Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 30 janvier 1943, AMN R 30 Montal.
- 185 NO ANDAR DE CIMA Ibid.
- 185 NÃO ERA GRANDE O BASTANTE Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 153.
- 186 PARA QUE OS CAIXOTES GRANDES TIVESSEM Jacques Jaujard para “Monsieur le conseiller d’Etat, secrétaire général des Beaux-Arts (Direction des services d’architecture), 3 février 1943, AMN R 30 Montal.
- 186 MATERIAL DE EMBALAGEM “Message pour Monsieur Huyghe,” 24 février 1943, AMN R 30 Montal.

- 186 3 DE MARÇO René Huyghe para Jacques Jaujard, 2 mars 1943, AMN R 30 Montal.
- 186 CAMINHÃO DE TRANSPORTE DE GADO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 30 janvier 1943, AMN R 30 Montal.
- 186 UM POLICIAL OS PAROU Huyghe, *Une vie pour l'art*, 121. Huyghe escreveu incorretamente em sua biografia que o acontecido ocorreu durante a evacuação da Loc-Dieu para Montauban, mas ele informa em uma entrevista a Michel Rayssac (*L'exode des musées*, 463) que foi durante a mudança de Montauban, o que é mais provável.
- 187 EM ABRIL André Chamson para Jacques Jaujard, 20 avril 1943, AMN R 30 La Treyne.
- 187 DEPAROU-SE COM OS CAIXOTES Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 180.
- 187 MAIS DE 100 DEPÓSITOS “Note relative à la Protection et à l'Evacuation des Musées de Province, N.D., AN F21 3981.
- 187 MUSEUS PROVINCIAIS Rayssac, *L'exode des musées*, 578.
- 187 TOTALMENTE CONSOLIDADA Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 99.
- 189 MAIS TRABALHO DE INSPEÇÃO Ibid., 83.
- 189 PRIMEIRA INSPEÇÃO Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 166–167.
- 189 MOSTEIRO BENEDITINO Ibid., 167.
- 189 O PRÓPRIO PÉTAINE Valland, *Le front de l'art*, 141.
- 189 ENVIANDO SEUS REPRESENTANTES Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 8 juin 1943, AMN R 15.2.
- 189 ORDENOU O RETORNO Louis Hautecoeur para Jacques Jaujard, 2 juillet 1943, AMN R 15.2.

VINTE E UM • A VIDA NO CASTELO

- 190 ALVO EM POTENCIAL Por exemplo, ver Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 22 août 1940, AMN R 2C1; “Interventions auprès des autorités allemands d'occupation pour la non requisition des logements des Membres du Personnel Scientifique retenus en Province en qualité de Chefs des Dépôts d'OEuvres d'Art,” AMN R 20.1.
- 190 PODIAM SER INVADIDAS Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 119.
- 190 MEIO ARISTOCRÁTICA Ibid., 13.
- 190 ASSUMIU Schnitzler and Meyer, *Hans Haug*, 157.
- 191 “TÍNHAMOS QUE ADQUIRIR...” Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 45.
- 191 A MARQUESA Desroches Noblecourt, *Sous le Regard*, 116–117.
- 192 LHE DEU AS BOAS-VINDAS Bazin, *Souvenirs*, 25.
- 192 DEGRINGOLOU A PARTIR DAÍ “Extrait du journal du dépôt de Sourches de 1940 à 1944”, AMN R 30 Sourches.
- 193 O PROCESSO AMN R 30 Sourches.
- 194 CADEIRA CONFORTÁVEL, German Bazin para Jacques Jaujard, 13 avril 1943, AMN R 30 Sourches.
- 194 ÀS VEZES TRABALHAVAM Rayssac, *L'exode des musées*, 494–495.
- 194 DUAS RONDAS Zitman, *Souvenirs d'un sapeur-pompier*, 222–223.
- 195 EM MONTAUBAN Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 124.
- 195 À TARDE Hébrard, *La Chambre de Goethe*, 60.
- 195 A OPORTUNIDADE DE COMPRAR Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 164–165.
- 195 SIGNIFICADO DIFERENTE Rayssac, *L'exode des musées*, 493.
- 197 “DAS MÃOS...” Germain Bazin para Jacques Jaujard, 17 janvier, 1 mars, 9 avril 1942, AMN R 30 Sourches.
- 198 QUASE SESSENTA Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 26 janvier 1944, C27, AN 3W 78.

VINTE E DOIS • RESISTÊNCIA

- 199 MENOS DE 3 MIL Crémieux-Brilhac, *La France libre*, 88.
- 199 ROOSEVELT DISSE Powaski, *Toward an Entangling Alliance*, 120.

- 199 ESPERANÇA DE AUXÍLIO Paxton, *Vichy France*, 38.
- 200 PÔSTER COMUNISTA Ibid., 38–39.
- 200 CONTAVAM COM Vincent, *Les Forces françaises*, 20.
- 201 POUÇAS TROPAS DE OCUPAÇÃO Ehrlich, *French Resistance*, 154.
- 201 LEVE AOS MAQUIS Boursier, Jean-Yves. *Résistants et Résistance*, 44.
- 202 VIDA DUPLA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 172.
- 202 CHAMSON ÀS VEZES ADENTRAVA Hébrard, *Chambre de Goethe*, 176.
- 202 O SIGILO PODIA SIGNIFICAR Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 173.
- 202 5 DE OUTUBRO Dr. Kuetgens, “Le militärbefehlshaber en France, Section de l’Administration Protection des oeuvres d’art” to Abel Bonnard, 3 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 203 SACERDOTE DA ABADIA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 168–169.
- 203 NOTÓRIA Huyghe, *Une vie pour l’art*, 134.
- 203 PEGARAM O SUJEITO Ibid., 140.
- 203 IDENTIDADES FALSAS Huyghe, *Une vie pour l’art*, 123.
- 204 “TEM RAZÃO...” Desroches Noblecourt, *Sous le Regard*, 123.
- 205 CONVENIENTEMENTE BATIZADO Leroi-Gourhan, *Racines du Monde*, 113.
- 205 RETRANSMITINDO INFORMAÇÕES Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 54.
- 205 INCENDIAR A EUROPA Dalton, *The Fateful Years*, 366.
- 205 DE PARAQUEDAS Cornioley, Larroque and Atwood, *Code Name Pauline*, xxiv.
- 205 ESTOCADO Nicault, “Quand Valençay abritait la Vénus de Milo,” *Revue Berry*, 5.
- 206 IMPRENSA REGULAR Thibault, *Imprimeurs et éditeurs, conférence-débat*, 16–17.
- 206 LIVRO CLANDESTINO Trechos do livro foram publicados em uma edição de 1944 da editora underground *Editions de Minuit*, sob o nome maqui de Chamson, Lauter. O livro completo foi publicado em 1946.
- 206 ENFIAVA CUIDADOSAMENTE Cellier-Gelly, *André Chamson*, 223.
- 206 AS ÚLTIMAS PÁGINAS Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 174–75.
- 207 35 MIL VÍTIMAS Curtis, *Verdict on Vichy*, 84.
- 207 NÃO LHE DERAM MOTIVO ALGUM Humbert, *Résistance*, 19–20.
- 207 VÁRIOS JOVENS “Etat nominative des fonctionnaires et agents du sexe masculine nés entre 1^{er} janvier 1908 et le 31 décembre 1923, 28 mars 1944, 17, AMN R 20; Jaujard testimony, 4 mai 1959, R28, AN 3W 82.
- 207 NÃO HAVIA ESSE TIPO DE PESSOA Aubrun, “L’action de Jacques Jaujard,” 44.
- 208 MANTÊ-LOS NA FRANÇA Jacques Jaujard para von Tieschowitz, 26 juillet 1944, AMN R 2C6.
- 208 FEZ VISTA-GROSSA Por exemplo, ver Parrot, *L’intelligence en guerre*, 238.
- 208 DENUNCIAVA A PILHAGEM Aubrun, “L’action de Jacques Jaujard,” 117, citing Dorléac, *Art, culture et société: l’exemple des Arts plastiques à Paris entre 1940 et 1944*.
- 208 CLAUDE MORGAN Lottmann, *Left Bank*, 187.
- 208 FORNECIDO PELO MUSEU Parrot, *L’intelligence en guerre*, 201.
- 208 MATERIAL ESTAVA EM FALTA Thibault, *Imprimeurs et éditeurs, conférence-débat*, 20.
- 208 HOSPEDAVA REUNIÕES Parrot, *L’intelligence en guerre*, 238; Eychart and Aillaud, *Les Lettres françaises et Les Etoiles dans la clandestinité*, 25.
- 208 EDITIONS DE MINUIT Dorléac, *Histoire de l’art*, 309.
- 208 INCONSPÍCUOS PACOTES Parrot, *L’intelligence en guerre*, 183.
- 208 TAMBÉM SERVIA Desroches Noblecourt, “Un très grand directeur: Jacques Jaujard,” *Pillages et Restitutions*, 26.
- 209 DESPACHOU SORRATEIRAMENTE Dalloz, *Verités sur le Drame du Vercors*, 114.
- 209 MOSTRANDO-LHE A CHAVE Entrevista com Jean Cassou, em Dorléac, *Histoire de l’art Paris 1940–1944*, 309.
- 209 TAMBÉM HOSPEDAVA Bazin, *Souvenirs*, 115.
- 209 VÁRIAS SEMANAS DEPOIS Jacques Jaujard para Louis Hauteceur, 4 décembre 1942, AMN R

- 1.10.
 209 HAVIA ESCRITO Bizardel, *Sous l'Occupation*, 205.
 209 RENOVARIA A SOLICITAÇÃO Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 6 avril 1943, 16 avril 1944, AMN R 1.10.
 210 “A MONA LISA ESTÁ SORRINDO” Relatório de Robert Rey, 18 septembre 1944, AMN R 15.1.
 210 TAMBÉM SORRIU Hours, *Une vie au Louvre*, 61.

VINTE E TRÊS • LADRÕES E ESPIÕES

- 211 MUITO BEM VIGIADO Valland, *Le front de l'art*, 63.
 211 LISTAS PARALELAS Carcopino para Admiral Darlan, 29 mai 1941, AN 3W 121; Valland, *Ibid.*, 52–53.
 212 DESDE 1932 Bouchoux, *Rose Valland*, 20.
 213 EMPILHARAM DE QUALQUER JEITO AS PINTURAS Valland, *Le front de l'art*, 55.
 213 FECHOU COM FORÇA *Ibid.*, 56–57.
 214 TINHA DEFINIDO Memorando de Göring, Document 141-PS, November 5, 1940, Nuremberg Trials, International Military Tribunal, *Nazi Conspiracy and Aggression* (“Red Series”), Vol. III, 188–189.
 214 “TODA ESSA QUESTÃO...” Letter from General von Stülpnagel, January 31, 1941, Document 3766-PS, Nuremberg Trials, International Military Tribunal, *Nazi Conspiracy and Aggression* (“Red Series”), Vol. VI, 652.
 214 OS MANDOU EMBORA Nicholas, *Rape of Europa*, 132.
 214 VAGÕES CARREGADOS CDJC XIII-30, “Report to the Fuehrer,” March 20, 1941.
 216 “TODAS AS PINTURAS...” Cassou, *Le pillage par les Allemands*, 89.
 216 APROXIMADAMENTE ¾ CDJC XII-51, “Exposé du Ministre Public,” 22.
 216 ATIVIDADES SUBSEQUENTES Le Masne de Chermont and Sigal-Klagsbald, *A qui appartenaient ces tableaux ?*, 13.
 216 NO TOTAL NA M1782/RG239/P24 and 25, Consolidated Interrogation Report No. 1, August 15, 1945.
 217 LIVRO DE REGISTRO DO VIGIA Rorimer, *Survival*, 111.
 217 OUTRAS FONTES DE INFORMAÇÃO Valland, *Le front de l'art*, 80–83.
 217 CONTAVAM-LHE *Ibid.*, 82.
 218 INICIALMENTE TRANSFERIDA Os Aliados não tinham como saber em fevereiro de 1944 que tinha sido dada uma ordem de evacuação para os conteúdos dos grandes depósitos alemães. NA M1782/RG239/P24, Consolidated Interrogation Report No. 1, August 15, 1945.
 218 “NINGUÉM AQUI...” Bouchoux, *Rose Valland*, 39.
 218 OBRAS “DEGENERADAS” Petropoulos, *Art as Politics*, 56.
 219 PROIBIDOS DE EXIBIR Nicholas, *Rape of Europa*, 13.
 219 INCLUSIVE OBRAS Valland, *Le front de l'art*, 181.
 220 ATEARAM FOGO Note by Rose Valland, AMN R 32.1; Polack and Dagen, *Les Carnets de Rose Valland*, 29.
 219 DESAPARECER Valland, *Le front de l'art*, 178.

VINTE E QUATRO • DO CÉU E DA TERRA

- 221 RUE MOUFFETARD Biélinky, *Journal 1940-1941*, 85.
 221 QUILO DE MANTEIGA Hours, *Une vie au Louvre*, 56.
 221 CASTANHAS E BATATA Jackson, *France: The Dark Years*, 250.
 222 CONFISCARAM Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 138.
 222 NO RAIAR DO DIA *Ibid.*, 163.
 222 NABO Pryce-Jones, *Paris in the Third Reich*, 94.
 223 PERIFERIA DA CIDADE Perrault and Azéma, *Paris sous l'Occupation*, 235.

- 223 HIPÓDROMO DE LONGCHAMP Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 134.
- 223 PEQUENO POSTO Zitman, *Souvenirs d'un sapeur-pompier*, 220–221.
- 223 25 MIL CAMINHÕES “Louis Renault: faits et verités,” Supplement au bulletin no. 237, 12 janvier 1995, 13.
- 223 TAMBÉM MATOU Mitchell, *Nazi Paris*, 58.
- 224 TÃO SÉRIOS Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 134.
- 224 PROJÉTEIS QUE NÃO EXPLODIRAM “Rapport du Chef du Personnel de Gardiennage sur une salve de projectiles, de petit calibre, tirée sur le Musée du Louvre par un avion de nationalité inconnue,” 13 juin 1942, AMN T 2A.
- 225 BOMBA PODEROSA ATRAVESSOU O TELHADO Jacquard Jaujard para Louis Hauteceur, 30 juin 1943, AMN T 2A.
- 225 DOIS BOMBEIROS “Rapport du Chef du personnel de gardiennage sur la chute d'un avion anglais dans le voisinage du Musée du Louvre,” 25 septembre 1943, AMN T 2A.
- 225 PESSOAS AGLOMERAVAM-SE DIANTE Benoit-Guyod, *L'Invasion de Paris*, 248.
- 225 GUARDA DE HONRA Hours, *Une vie au Louvre*, 58–59.

VINTE E CINCO • AMIGOS E INIMIGOS

- 227 PARA VER Volland, *Le front de l'art*, 143.
- 227 SEM NOTIFICAR BONNARD Relatório de Abel Bonnard, C106, AN 3W 78.
- 228 O ACALMOU Hauteceur, *Les beaux-arts en France*, 322.
- 228 DISCUSSÃO Joseph Billiet para Jacques Jaujard, 26 décembre 1943, AMN R 15.2.
- 228 SUGERIU QUE TEORICAMENTE Relatório de Abel Bonnard, C106, AN 3W 78.
- 228 BERROS ENFURECIDOS Volland, *Le front de l'art*, 144.
- 228 UNIFORME DE GALA BRANCO Hauteceur, *Les beaux-arts en France*, 323.
- 230 VIAJARIAM Relatório de Abel Bonnard, 29 décembre 1943, C106, AN 3W 78.
- 230 PROIBIU A REUNIÃO DO COMITÉ Joseph Billiet para Jacques Jaujard, 26 décembre 1943, AMN R 15.2.
- 230 “VOU SEGURÁ-LO PELO PESCOÇO...” Jacques Jaujard, “Demandes des Allemandes relatives a: L'échange d'oeuvres d'art, l'Autel de Bâle, Un voyage à Berlin de conservateurs des Musées Nationaux,” C3, AN 3W 78.
- 231 QUESTÕES ESPECÍFICAS Louis Hauteceur para Jacques Jaujard, 30 décembre 1943, C113, AN 3W 78.
- 231 “VOCÊ É UM DESPOTAZINHO...” “Notes de Mr Huyghe sur le Comité du 30 décembre et la réception du Ministre,” AMN R 15.2; Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 177.
- 232 FAZENDO UM COMENTÁRIO Huyghe, *Une vie pour l'art*, 131–132.
- 233 “DEBAIXO DA TERRA” Nicholas, *Rape of Europa*, 147.
- 233 PLANO DE CONTINGÊNCIA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 177.
- 234 ASSINADO POR BONNARD Volland, *Le front de l'art*, 147.
- 234 ESTILO NÓRDICO Petropoulos, *Art as Politics*, 189.
- 234 HAVIA SIDO CONFISCADA Volland, *Le front de l'art*, 147–148.
- 234 RECONHECIMENTO Dr. Bunjes, 26 janvier 1944, C120, AN 3W 78.
- 234 GRANDE NÚMERO Rayssac, *L'exode des musées*, 578. Rayssac informa que em maio e junho de 1940, 22 museus ficaram completamente destruídos e outros 27, parcialmente.
- 235 SE REUNIU COM Maurice Roy, “Note au sujet des dépôts d'oeuvres d'art,” 5 janvier 1944, AN F17 13368. Maurice Roy agiu como intermediário entre o governo de Vichy e os alemães em vários assuntos, primeiro para Carcopino, depois para Bonnard.
- 206 RETRANSMITIU A MENSAGEM Jacques Jaujard, “Demande allemande de faire rentrer à Paris les principaux chefs-d'oeuvre des collections nationales,” C3, AN 3W 78.

VINTE E SEIS • GATO E RATO

- 239 SE DESCOBRISSEM Dr. Kuetgens, “Le militärbefehlshaber en France, Section de l’Administration Protection des oeuvres d’art” to Abel Bonnard, 3 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 239 DISSE AOS CHEFES DOS DEPÓSITOS Jacques Jaujard, “Note pour MM. les chefs de dépôt,” 7 octobre 1943, AMN R 1.10.
- 240 DEPÓSITO PROVINCIAL Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 13 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 240 SOLDADOS ARMADOS Louis Hautecœur para “la Commission de Protection des oeuvres d’art en France,” 23 décembre 1943, AMN R 1.10.
- 240 AUMENTARAM O ESCOPO DE AÇÃO Jacques Jaujard para os chefes dos depósitos, 11 décembre 1943, AMN R 1.10.
- 240 ARGUMENTOU Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 13 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 241 REPRESENTANTE DE BONNARD “Note au sujet des depots d’oeuvres d’art,” 5 janvier 1944, AN F17 13368.
- 241 TINHAM SIDO FAVORÁVEIS Jacques Jaujard, “Note pour la Commission de protection des oeuvres d’art en France, 6 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 242 PROPOSTA COM DUAS AÇÕES Jacques Jaujard, “Note pour la Commission de protection des oeuvres d’art en France, 6 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 242 PARA INFORMÁ-LO Jacques Jaujard, “Demande allemande de faire rentrer à Paris les principaux chefs-d’oeuvre des collections nationales,” C3, AN 3W 78; note from Jacques Jaujard, 12 janvier 1944, C22, 3W 78.
- 243 SE DIRIGIU AOS Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 14 janvier 1944, AMN R 2B.
- 243 ERA COISA DE BONNARD Jacques Jaujard, “Demande allemande de faire rentrer à Paris les principaux chefs-d’oeuvre des collections nationales,” C3, AN 3W 78.
- 243 “ADERIA SEM HESITAÇÃO...” Huyghe, *Une vie pour l’art*, 131.
- 243 QUE QUERIA Louis Hautecœur para Jacques Jaujard, 13 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 243 JAUJARD DESCREVEU Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 13 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 243 UMA ANÁLISE Jean-Jacques Haffner para Jacques Jaujard, 13 janvier 1944, AMN R 1.10.
- 244 ATELIÊS DE ARTISTAS Louis Hautecœur para Abel Bonnard, 14 janvier 1944 AN F17 13368.
- 244 HAVIA DESCARTADO Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 3 février 1944, AMN R 2B.
- 245 PLANO DE CONTINGÊNCIA Huyghe, *Une Vie pour l’art*, 123.
- 245 OBJEÇÕES Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 15 février 1944, C32, AN 3W 78.
- 245 NOVAMENTE PRESSIONANDO Jacques Jaujard para Louis Hautecœur, 15 février 1944, C32, AN 3W 78.
- 246 ELE TENTOU CONVENCER Note signée JJ pour A. Bonnard, 15 mars 1944, 15h 30. AN 3W 78, C 135.
- 246 QUANTIDADE DE CAMINHÕES “Note pour Monsieur le Ministre,” 27 mars 1944, AN F17 13368.
- 246 DEU PROSSEGUIMENTO “Réunion exceptionnelle des conservateurs, Chefs du Département et de Musée,” 16 juin 1944, AMN *1BB.
- 246 QUE HAVIA RESERVADO Jacques Jaujard, “Demande allemande de faire rentrer à Paris les principaux chefs-d’oeuvre des collections nationales,” C3, AN 3W 78.
- 246 “OS ALTOS PADRÕES...” Jacques Jaujard para Georges Hilaire, 10 mai 1944, AMN R 1.10.

VINTE E SETE • A ESBURACADA ESTRADA PARA A LIBERDADE

- 247 OS ANTIGOS Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 13.
- 247 NÃO ESTAVAM MAIS DISPONÍVEIS Germain Bazin para Jacques Jaujard, 8 mars 1944, AMN R 30 Sourches.
- 247 “PARA O CASO...” Abel Bonnard, “Instructions sur les devoirs des Administrations et Services Publics dans l’hypothèse d’operations militaires,” 31 mars 1944, AMN R 1.10.
- 248 DESTRUIU AS JANELAS Pierre Schommer para Jacques Jaujard, 11 avril 1944 AMN R 30 Chambord.
- 248 ÀS 2H20 DA MANHÃ “Journal, 1er juin 1944–16 mars 1945,” 4 juin 1944, R 30 Montal.

250 BOMBAS CAÍRAM Strasse, chefe de depósito, para Jacques Jaujard, 27 juin 1944, AMN R 30 Courtalain.

250 METROS CÚBICOS Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 25.

250 BOMBARDEIROS NA ÁREA CONTINUAVAM Bilhete escrito à mão, Pierre Schommer para Jacques Jaujard, AMN R 30 Chambord, 12 juin 1944.

250 FICAR A BORDO Boissonneau. “Le bombardier abattu avait épargné les trésors,” *Nouvelle République du Centre-Ouest*, août 2009, 4.

250 PEDAÇOS DE METAL Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 54–55.

251 NO ÚLTIMO SEGUNDO “Lessons abound in WWII bombers,” *Contra Costa Times*, May 26, 2008.

251 BOMBAS ESTAVAM CAINDO Germain Bazin para Jacques Jaujard, 23 juin 1944, AMN R 30 Sourches.

252 COMPARTIMENTOS INDIVIDUAIS German Bazin para Jacques Jaujard, 26 juin 1944, AMN R 30 Sourches.

252 NO DIA SEGUINTE Jacques Jaujard para Louis Hautecoeur, 16 juin 1944, (Seguindo o protocolo, Jaujard respondeu a Louis Hautecoeur, seu superior imediato, ciente de que a mensagem seria passada para Bonnard), AMN R 1.10.

252 REUNIÃO EMERGENCIAL “Réunion exceptionnelle des conservateurs, Chefs de Département et de Musée,” 16 juin 1944, AMN *1 BB.

253 ESSAS NEGOCIAÇÕES ACABARAM Dorléac, *Art of the Defeat*, 29.

253 LEGISLAÇÃO ESPECÍFICA Karlsgodt, *Defending National Treasures*, 253.

253 ESTAVA TUDO BEM Germain Bazin para the mayor of Bayeux, 8 novembre 1943,” AMN R 30 Sourches.

253 TENENTE DA SS Petropoulos, *Faustian Bargain*, 211.

254 INTENÇÃO DO GRUPO Valland, *Le front de l’art*, 151.

254 ORDENANDO-O Telegrama de Dr. Tieschowitz, June 18, 1944, AN AJ 473.

254 ESQUIVARAM DE JAUJARD “Protocol,” July 5, 1944; AN AJ 40 573; Resposta para von Tieschowitz, 23 juin 1944, AN AJ 40 573.

254 BAZIN DISSE Germain Bazin para Jacques Jaujard, 23 juin 1944, AMN R 30 Sourches.

255 LOGO ANTES 1 A.M. Germain Bazin para Jacques Jaujard, 27 juin 1944, AMN R 30 Sourches.

255 TROPAS DA SS Telegrama de Dr. Tieschowitz, June 18, 1944, AN AJ 473.

256 POR TEMER Bazin, *Souvenirs*, 107.

256 AO MEIO-DIA Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux*, 71.

256 UMA CÁUSTICA CARTA Germain Bazin para Jacques Jaujard, 29 juin 1944, AMN R 30 Sourches.

256 SETE TESTEMUNHAS Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux*, 72.

VINTE E OITO · INSURREIÇÃO

258 ANTES DAS 22h30 Dansette, *Histoire de la libération de Paris*, 74.

258 MEIA HORA Perrault and Azéma, *Paris sous l’Occupation*, 318.

258 PRATICAMENTE INÚTIL Dansette, *Histoire de la libération de Paris*, 74.

258 “DE QUE ADIANTA...” Mitchell, *Nazi Paris*, 64.

258 BEBÊS DESNUTRIDOS Ibid., 119–120.

258 “EM UMA CRISE...” “The Day Paris was Liberated,” Larry Collins and Dominique Lapierre, *New York Times*, August 23, 1964, SM23.

259 COMENDO POMBOS Hotchner, *Papa Hemingway*, 45.

259 COMBATE URBANO Neiberg, *Blood of Free Men*, 66.

259 DESVIARIA Ibid., 58.

260 SESSÃO EMERGENCIAL “Comité des Conservateurs, Séance exceptionnelle du 14 juin 1944,” AMN *1BB.

260 OBTEVE UM ADIANTAMENTO Procès-verbal de la séance du Conseil d’administration de la Société des Amis du Louvre, 30 juin 1944, SAL.

- 260 100 MIL PESSOAS Tartakowsky, *Les manifestations de rue en France*, 490.
- 260 OPERÁRIOS RESPONSÁVEIS POR FAZER REPAROS EM LINHAS DE TREM Ibid., 492.
- 261 TRATAVA-SE DA POLÍCIA DE PARIS Rudolph, *Au coeur de la Préfecture de Police: de la Résistance à la Libération*, 1e partie, 11.
- 261 NUNCA QUESTIONAR Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 24.
- 261 AINDA PODIA CONFIAR Neiberg, *Blood of Free Men*, 85.
- 261 DE UM HOMEM LOUCO Aron, *France Reborn*, 237.
- 261 RECEBEU ORDENS Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 63.
- 261 ANTES DO FIM DE 15 DE AGOSTO Valland, *Le front de l'art*, 152.
- 262 OPERÁRIOS ALEMÃES TINHAM LEVADO Polack and Dagen, *Les Carnets de Rose Valland*, 99.
- 262 BOUCHOT-SAUPIQUE Valland, *Le front de l'art*, 209.
- 262 TANTA COMIDA Desroches Noblecourt, "Un très grand directeur: Jacques Jaujard," *Pillages et Restitutions*, 28.
- 262 "TALVEZ TENHAMOS..." Desroches Noblecourt, "Le Musée du Louvre pendant la libération de Paris," Thézy and Gunther, *Images de la Libération de Paris*, 143.
- 263 TORRE DE OBSERVAÇÃO Ibid., 204.
- 263 TESTEMUNHO SARAIVADAS Ibid., 202.
- 263 DESROCHES NOBLECOURT CHEGOU Desroches Noblecourt, "Le Musée du Louvre pendant la libération de Paris," Thézy and Gunther, *Images de la Libération de Paris*, 143.
- 263 MOVIMENTAR-SE PELO PRÉDIO Desroches Noblecourt, "Un très grand directeur: Jacques Jaujard," *Pillages et Restitutions*, 28.
- 264 "FENÔMENO DO ECO..." Jacques Jaujard, "Note relative aux recherches faites dans le Musée du Louvre au cours des journées allant du samedi 19 août jusqu'au sa-medi 2 septembre," 4 septembre 1944, AMN T 2A.
- 264 ATIRADORES NO TELHADO "Procès-verbal de la Réunion tenue le 13 février 1940 à la Direction des Musées Nationaux," AMN R 1.1.
- 265 MENSAGEM CODIFICADA Hicks, *Bayeux Tapestry*, 322, footnote 8.
- 265 ACABADO DE MANDAR UM COMUNICADO Ibid., 239.
- 265 "QUE SORTE..." Choltitz, "Pourquoi, en 1944, je n'ai pas détruit Paris," *Le Figaro*, 12 octobre 1949, 5.
- 266 PASSARIA UM RÁDIO Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 205.
- 266 ALERTANDO PARA UMA POSSÍVEL REPETIÇÃO Smith, *Eisenhower in War and Peace*, 387.
- 266 PERGUNTADO AO GENERAL PATTON Blumenson, *Breakout and Pursuit*, 600.
- 266 "EU LHE FALEI..." Blumenson, *Patton Papers: 1940-1945*, 511.
- 267 PAROU DE REPORTAR Neiberg, *Blood of Free Men*, 100.
- 267 AGIR POR CONTA PRÓPRIA Even, (Capitaine), "La 2e D.B. de son Débarquement en Normandie a la Libération de Paris," *Revue historique des armées*, 114-116; Blumenson, *Breakout and Pursuit*, 601
- 267 ORDENARAM-LHE Capitaine Even (Capitaine), "la 2e D.B. de son débarquement en Normandie à la Libération de Paris," *Revue historique des armées*, 116.
- 267 "VINTE E QUATRO..." Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 194.
- 267 "É, MAS QUE INFERNO..." Ibid., 200.
- 267 ÀS 19h15 Ehrlich, *French Resistance*, 244.
- 267 "GRIBIUS..." Blumenson, *Breakout and Pursuit*, 605.

VINTE E NOVE • RETIRADA E RETALIAÇÃO

- 270 BREVE TROCA Journal du bord, 8 juin 1944, AMN R 30 Montal; René Huyghe to Jacques Jaujard, 17 juillet 1944, AMN R 30 Montal.
- 271 O ÚNICO ESTRAGO Hans Haug para Jacques Jaujard, septembre 1944, AMN R 30 Cheverny.
- 271 TENSÃO EXPLOSIVA Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 55.
- 271 REGIMENTO DA MILICE REUNIU-SE Gérald Van der Kemp to Jacques Jaujard, 11 septembre 1944,

- AMN R 30 Valençay.
- 271 OUTRA ESCARAMUÇA Ibid.
- 271 INCENDIOU Ibid.
- 272 MANTINHA ESCONDIDO Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 54.
- 270 DESVIANDO DE BALAS Ibid., 56.
- 272 ATEARAM FOGO Dallot, *L'Indre sous l'occupation allemande*, 77.
- 272 FORAM ATRÁS “Tragédie du 16 août 1944: hommage aux religieuses, *Nouvelle République du Centre-Ouest*, 20 août 2012.
- 272 POR CAUSA DE RUMORES Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 56–57.
- 273 NÃO TINHAM PRISÃO Cornioley and Larroque, *Pauline*, 85.
- 273 FUNCIONÁRIAS SE AGACHOU Groussin, *La Résistance dans le canton de Valençay* 357, entrevista com André Beau, janeiro de 16, 2001, 357.
- 273 TERNO Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 58.
- 273 ROSTO VIRADO PARA O GRAMADO Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 57.
- 273 OFICIAIS O ACUSARAM Gérald Van der Kemp to Jacques Jaujard, 11 septembre 1944,” AMN R 30 Valençay.
- 273 VAQUEIRO Entrevista de Hervé Larroque a Jean Morel, dezembro de 2012.
- 273 “REVELAR PARA O MUNDO INTEIRO...” Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 58.
- 274 ALI PARA FAZER GUERRA Vilallonga, *Gold Gotha*, 223.
- 274 MORRER COM ELE Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 61.
- 274 BANDEIRA FRANCESA Groussin, *La Résistance dans le canton de Valençay*, entrevista com André Beau, janeiro de 16, 2001, 357–358.
- 274 TECIDO DE PARAQUEDAS Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 61.
- 274 SE INCENDIASSEM O Castelo Vilallonga, *Gold Gotha*, 23.
- 274 ALEMÃES SOLTARAM Gérald Van der Kemp to Jacques Jaujard, 11 septembre 1944, AMN R 30 Valençay; Charbonneaux, “Le Musée du Louvre pendant la Guerre,” discours prononcé à l’Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 15.
- 274 PORTA DA FRENTE Charbonneaux, “Le Musée du Louvre pendant la Guerre,” discours prononcé à l’Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 15.
- 274 PULO O MURO Leroi-Gourhan, *Racines du Monde*, 113.
- 275 BRAÇOS E AS PERNAS Vilallonga, *Gold Gotha*, 223.
- 275 EVENTOS EM CHAMBORD Pierre Schommer para “Monsieur Michaux à la Commission des Crimes de Guerre,” 5 septembre 1945, AMN R 30 Chambord; P. Robert-Houdin, “Rapport sur les événements qui se sont déroulés à Chambord le lundi 21 et le mardi 22 août 1944, 6 septembre 1944, AMN R 30 Chambord; Domaine national de Chambord, *Otages de guerre*, 50–52.
- 275 TROPAS ALEMÃS Boitel, *Les Français qui ont fait la France*, 876.
- 276 OFICIAL ALEMÃO Bazin, *Souvenirs*, 125.

TRINTA • LIBERTAÇÃO

- 278 DIVISÃO ARMADA Ehrlich, *French Resistance*, 249.
- 278 UMA MEIA HORA Ibid., 245.
- 278 BBC COMEÇOU Neiberg, *Blood of Free Men*, 205.
- 278 TINHAM IÇADO Ehrlich, *French Resistance*, 216.
- 278 A PROIBIRAM Ousby, *Occupation*, 114; *Des loges aux Eloges*, 22.
- 278 OS CONVINCEU Valland, *Le front de l'art*, 202.
- 280 RECEBEU FOGO INIMIGO Zitman, *Souvenirs d'un sapeur-pompier*, 256–257. Zitman’s recollection of the date the Préfecture was occupied is incorrect.
- 280 RÁDIO QUE NÃO PARAVA DE FALHAR Desroches Noblecourt, “Le Musée du Louvre pendant la liberation de Paris,” in Thézy and Gunther, *Images de la Libération de Paris*, 143.
- 280 NA ALVORADA Charbonneaux, “Le Musée du Louvre pendant la Guerre,” discours prononcé à

- l'Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 16.
- 280 BANDEIRA FRANCESA SER ERGUIDA Desroches Noblecourt, "Un très grand directeur: Jacques Jaujard," *Pillages et Restitutions*, 28.
- 280 JAMAIS ESQUECERIA Charbonneaux, "Le Musée du Louvre pendant la Guerre," discours prononcé à l'Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 16.
- 280 FAMOSA ORDEM Blumenson, *Breakout and Pursuit*, 598.
- 280 ESTRADAS ESTREITAS E TORTUOSAS Ibid., 613.
- 281 NESSE MESMO DIA Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 296.
- 281 PAUL SCHAEFFER Dansette, *Histoire de la libération de Paris*, 272.
- 281 EM COMEMORAÇÃO Dronne, *La libération de Paris*, 286.
- 281 JANELAS ESTAVAM ILUMINADAS Ibid., 285.
- 281 "É MELHOR..." Dansette, *Histoire de la libération de Paris*, 274–275.
- 281 "ACABEI DE OUVIR..." Collins and Lapierre, *Is Paris Burning?*, 259.
- 282 PELAS ARCADAS Aury, *La Délivrance*, 30.
- 282 CARRO DO COMANDO Valland, *Le front de l'art*, 209.
- 282 INTEGRANTE DO FFI Dansette, *Histoire de la libération de Paris*, 331.
- 282 ALEMÃES DISPARAVAM Valland, *Le front de l'art*, 206.
- 282 BOMBA EXPLODIU Ibid., 208.
- 282 "MAINTENANT..." Churchill, *Triumph and Tragedy: The Second World War*, Vol. 6, 35.
- 282 PEQUENOS GRUPOS Aury, *La Délivrance*, 29.
- 283 EMPILHADOS UNS SOBRE OS OUTROS "House-Top Search for Snipers," *Manchester Guardian*, August 28, 1944, 5.
- 283 SARTRE Beevor and Cooper, *Paris After the Liberation*, 55.
- 283 OBRIGADA A PROVAR-LHES Valland, *Le front de l'art*, 207.
- 283 MAIS DE 600 Bazin, *Souvenirs*, 115.
- 285 PRISIONEIRO DESESPERADO "Louvre Exhibit Ruined," *New York Times*, August 29, 1944, 3.
- 285 VÁRIOS OUTROS SE Desroches Noblecourt, "Le Musée du Louvre pendant la libération de Paris," in Thézy and Gunther, *Images de la Libération de Paris*, 143; Desroches Noblecourt in *Pillages et Restitutions*, 28.
- 286 CANO DE UMA ARMA Charbonneaux, "Le Musée du Louvre pendant la Guerre," discours prononcé à l'Assemblée Générale annuelle da la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946, 16.
- 286 SORRINDO, DEVOLVERAM Relatório de Robert Rey, 18 septembre 1944, AMN R 15.1; Jacques Jaujard para Georges Hilaire, N.D., AMN Z 2 (1939–1945).

TRINTA E UM • ÚLTIMOS ECOS DA GUERRA

- 290 INSTÁVEL André Leroi-Gourhan para Jacques Jaujard, 11 septembre 1944, AMN R 30 Valençay.
- 290 POR FIM, CONCORDOU-SE Gérard Van der Kemp to Jacques Jaujard, 11 septembre 1944, AMN R 30 Valençay; André Leroi-Gourhan to Jacques Jaujard, 11 septembre 1944, AMN R 30 Valençay.
- 291 FAZER A CONTABILIDADE Courtesy of Hervé Larroque, conversation with G. Ravineau, 2013.
- 291 LINHAS FÉRREAS Foot, *SOE in France*, 342.
- 291 GRANDE RECOMPENSA Mockers, *Maquis S.S.*, 16; Cornioley, Larroque and Atwood, *Code Name Pauline*, 81, 167–168.
- 291 QUARTO TÃO GRANDE Ibid., p. 84.
- 291 "VOU LHES MOSTRAR..." Cornioley, Larroque and Atwood, *Code Name Pauline*, 98.
- 291 "ESTA É A ÚLTIMA VEZ..." Ibid., 61–62.
- 292 "O DUQUE EM PESSOA..." Ferrand, *Gérald Van der Kemp*, 61.
- 292 ANO SEGUINTE Vilallonga, *Gold Gotha*, 223.
- 293 "VOCÊ COLOCOU TODA A ARTE..." Bazin, *Souvenirs*, 113.
- 293 CONDIÇÕES DE UMIDADE Rorimer, *Survival*, 44.
- 259 EM SETEMBRO "Le Chef du Dépôt de Valençay à Monsieur le Chef du Dépôt," 23 septembre 1944,

- AMN R 30 Valençay.
- 293 LOUVRE FOI REABERTA “Communiqué, Réouverture du Musée du Louvre,” 3 octobre 1944, AMN Z 1 (1944).
- 294 UMIDADE DO INVERNO “Louvre Treasures Will Remain Away,” *New York Times*, July 3, 1945, 15.
- 294 HERÓI NACIONAL Vários artigos de jornal estão arquivados no AMN O 30 Jaujard.
- 296 CERIMÔNIA Aulanier, *Le Nouveau Louvre de Napoléon III*, 31.
- 296 QUIS QUE A TAPEÇARIA FOSSE DEVOLVIDA Hicks, *Bayeux Tapestry*, 242.
- 296 O PREFEITO CONCORDOU Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux*, 76–77.
- 296 10 DE NOVEMBRO Aulanier, *Le Nouveau Louvre de Napoléon III*, 44.
- 296 EXPOSIÇÃO FOI PROLONGADA Cartas de Georges Salles para J. Verrier, 14 décembre 1944, AMN AA 1944 (octobre, novembre, décembre); Aulanier, *Le Nouveau Louvre de Napoléon III*, 44.
- 296 DANOS CAUSADOS PELA EXPLOSÃO “Journal, 26 December to 28 December 1944,” Headquarters, Paris Civil Affairs Detachments, NA RG498, File 494E.

TRINTA E DOIS • A VOLTA PARA CASA

- 298 ESTUÁRIO DO RIO GIRONDA Kyte, “War Damage and Problems of Reconstruction in France, 1940-1945,” *Pacific Historical Review*, 420–422.
- 299 COMITÉ DE CURADORES “Comité des conservateurs, Séance du 7 juin 1945,” AMN *1 BB.
- 300 O ESCRIBA SENTADO “Bordereau des caisses sorti du dépôt,” AMN R 30 La Treyne.
- 300 EM SETEMBRO “Le Conservateur du Département des Antiquités égyptiennes à M. Schommer, Conservateur, adjoint au Directeur des Musées de France,” 18 septembre 1945, AMN R 30 La Treyne.
- 300 AUTORIDADES CIVIS, MILITARES “Ordre de mission,” 11 juin 1945, AMN R 30 Montal.
- 300 ESCOLTA DE MOTOCICLETAS Vilallonga, *Gold Gotha*, 223.
- 300 CAMINHÃO ENORME Bernard-Legentil, “La Victoire de Samothrace’ a regagné le Louvre,” Musée, n.d., AMN Z 20; Georges Salles to Colonel Mac-Donnell, 18 juin 1945, AMN Z 20.
- 300 NO DIA 16 DE JUNHO “Reçu de Monsieur Tranchant,” 16 juin 1945, AMN R 30 Sourches.
- 301 FOI TESTEMUNHADA Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 207–208.
- 301 DUAS HORAS O’Reilly, “Grecian Girl Who Lost Her Head So Long Ago Is Hoist-ed to Her Pre-War Place After Hiding Out from Germans in Valencay [sic] Castle, *New York Herald Tribune*, June 22, 1945.
- 301 ESCUTOU UM BARULHO Entrevista de Hervé Larroque a Jean Morel, Dezembro de 2012.
- 301 EXPOSIÇÃO ESPECIAL Schmidt, “Louvre Has Exhibit of 83 Old Masters,” *New York Times*, July 10, 1945, 13.
- 301 EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA Fonkenell and others, *Le Louvre pendant la guerre*, 139, 149.
- 301 DECRETO OFICIAL “Le Directeur des Musées de France à Monsieur le Directeur générale des Arts et des lettres, Objet I) Reclassement des fonctionnaires réintégrés,” n.d., AMN R 20.5.1.
- 304 VIAJOU À ALEMANHA NA M1946/260/0077, “Weekly Monuments, Fine Arts, and Archives Report,” December 26, 1945.
- 304 EXPOSIÇÃO ESPECIAL “Comité des conservateurs, Séance du 2 octobre 1945,” AMN *1BB 50.
- 304 OFICIAL BRITÂNICO Beever and Cooper, *Paris After the Liberation*, 190.
- 304 CAMINHÃO SAIU DE MONTAL “Convoi du 7 février 1946,” AMN R 30 Montal.
- 304 SEIS DIAS DEPOIS “Convoi du 13 février 1946,” AMN R 30 Montal.
- 304 RETORNARAM AO LOUVRE Guillot de Suduiraut, *Gregor Erhart: Sainte Marie-Madeleine*, 23 and 54.
- 305 EM MEADOS DE MARÇO “Caisse LD 0,” AMN R 20.6.1.
- 305 13 DE ABRIL Information courtesy of Denis Grandemenge, Régisseur des Collections, château de Chambord, July 1, 2013.
- 306 EXPOSIÇÃO CONTINHA Aulanier and Chamson, *Chefs-d’oeuvre de la peinture française du Louvre*, 7–8, 41, 90, 103, 155.
- 306 ELA E CHAMSON OBSERVARAM Mazauric, *Le Louvre en voyage*, 213.
- 306 IDENTIFICADOS EM UM ITINERÁRIO “Itineraire,” n.d., AMN R 30 Sourches.

- 306 ÚNICOS INDÍCIOS “Reçu de Monsieur Trachet, Chef du Dépôt,” 9 juillet 1946,” AMN R 30 Souches.
- 307 COLOCAÇÃO DE VELUDO “Throng at Gallery as Louvre Reopens,” *New York Times*, October 8, 1947, 29.
- 307 “LUTOU CONTRA...” Rorimer, *Survival*, 50.
- 307 “SALVAR UM POUCO...” Volland, *Le Front de l’Art*, epigraph.

FONTES

ARQUIVOS

Archives des Musées Nationaux, Paris
Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine
Centre de documentation juive contemporaine, Paris
Ministère des affaires étrangères, La Courneuve
National Archives, Washington, D.C.

ENTREVISTAS E CORRESPONDÊNCIAS

Yvonne Bell-Gambart
Guillaume Fonkenell
Denis Grandemenge
Frédérique Hébrard
Hervé Larroque
Elisabeth Rey
Catherine Velle

ARTIGOS, DISCURSOS, MONOGRAFIAS, TESES

Aubrun, Emilie. "L'action de Jacques Jaujard à la Direction des Musées Nationaux de 1939 à 1944." Master's thesis, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2003.
Boissonneau, Jean-Louis. "Le bombardier abattu avait épargné les trésors," *Nouvelle République du Centre-Ouest*, 23 août 2009.
Charbonneaux, Jean. "Le Musée du Louvre pendant la Guerre," discours prononcé à l'Assemblée Générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, 25 juin 1946.
Chamson, André. "Dans la familiarité des chefs-d'oeuvres," *Jardin des Arts*, No. 128–129, juillet–août 1965: 3–7.
Chamson, André. "In Memoriam Jacques Jaujard," *Musées et Collections Publiques en France*, No. 100 (1967), 151–153.
Choltitz, Dietrich von. "Pourquoi, en 1944, je n'ai pas détruit Paris," *Le Figaro*, 12 octobre 1949.
Chennevières, Henry de. "La France méconnue: M. de Tausia," *Nouvelle Revue*, Tome 60 (1889): 323–343.
Collins, Larry and Dominique Lapierre. "The Day Paris was Liberated," *New York Times*, August 23, 1964.
Contra Costa Times. "Lessons abound in WWII bombers," May 26, 2008.
Coulon, Gérard. "La Vénus de Milo, la Victoire de Samothrace . . . Des hôtes de marque au Château de Valençay pendant la Seconde guerre mondiale," *Musées et collections publiques de France*, No. 210, (mars 1996), 11–13.
Darcel, Alfred. "Les Musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris." *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 4 (1870): 285–306.
Desvaux, Virgile-Hippolyte. "Les Seigneurs de Courtalain," *Bulletin de la Société Dunoise d'Archéologie, Histoire, Sciences et Arts*, Tome IV (1885), 110–126.
Du Camp, Maxime. "Les Tuileries et le Louvre Pendant la Commune – II," *Revue des Deux Mondes*, Vol. 29 (1878): 127–151.

Even, Capitaine. "la 2e D.B. de son débarquement en Normandie à la Libération de Paris," *Revue historique de l'armée*, No. 1, 1952: 107–132.

Kümmel, Otto. "Bericht auf Erlaß des Herrn Reichsministers und Chefs der Reichskanzlei RK 118 II A vom 19. August 1940 und auf Erlaß des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda BK 9900 - 02/13.8.40/89 - 1/6 vom 20. August 1940."

Huyghe, René. "Le Musée du Louvre dans le Lot," *Les Etoiles du Quercy*, No. 3 (1944).

Kyte, George W. "War Damage and Problems of Reconstruction in France, 1940-1945," *Pacific History Review*, Vol. 15, No. 4 (Dec., 1946), pp. 417–426.

Ladreit de Lacharriere, Marc. *Hommage à Gérald Van der Kemp* (1912-2001). Discours prononcé le 25 janvier 2006, Académie des Beaux-Arts. Paris: Palais de l'Institut, 2006.

Lambauer, Barbara. "Francophile contre vents et marée ? Otto Abetz et les Français, 1930–1958," *Bulletin du Centre de Recherche Français à Jérusalem* 18 (2007): 153–160.

Le Matin. "Une cérémonie a préludé à la réouverture de plusieurs salles du Louvre," 30 septembre 1940.

Living Age. "Reopening the Louvre," Volume 300, No. 3894, February 22, 1919. "Louis Renault: faits et verities. La nationalisation des usines Renault, Une nécessité de l'Histoire." Supplement au bulletin no. 237, 12 janvier 1995. Conseil National de la F.T.M. C.G.T., 1995.

Martin-Demézil, Jean. "Diane de Poitiers à Cheverny," *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 17, No. 2 (1955): 278–283.

Munduteguy, A.-M. "Courtalain: un château du XVIe siècle restauré au XIX e siècle," *Bulletin de la Société Dunoise d'Archéologie, Histoire, Sciences et Arts*, Tome XX (1993), 5–29.

New York Times. "Italians Ask France to Give Up 'Mona Lisa,'" July 16, 1940.

———. "Louvre Exhibit Ruined," August 29, 1944.

———. "Louvre Treasures Will Remain Away," July 3, 1945.

———. "'Mona Lisa' Under Glass," October 13, 1907.

———. "'Mona Lisa' in France," December 31, 1913.

———. "Throng at Gallery as Louvre Reopens," October 8, 1947.

Manchester Guardian. "House-Top Search for Snipers," August 28, 1944.

Nicault, Maurice. "Quand Valençay abritait la Vénus de Milo," *Revue Berry*, No. 5 (1988): 2–7.

Nouvelle République du Centre-Ouest. "Tragédie du 16 août 1944: hommage aux religieuses," 20 août 2012.

O'Reilly, John. "Grecian Girl Who Lost Her Head So Long Ago Is Hoisted to Her Pre-War Place After Hiding Out from Germans in Valencay [sic] Castle," *New York Herald Tribune*, June 22, 1945.

Paris-Midi. "Les chefs-d'oeuvre du Louvre ont pu déménager sans encombre," 30 novembre 1939.

Pottier, Edmond. *Le Musée du Louvre pendant la guerre 1914–1918. Notice lue a l'assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre le 5 février 1919*. Paris: Imprimerie générale Lahure, 1919.

Rudolph, Luc, coord. *Au coeur de la Préfecture de Police: de la Résistance à la Libération*, 1e Partie, Les Proto Résistants du Coq Gaulois/La Direction des Services Techniques/Les Sapeurs-Pompiers de Paris. Paris, 2009.

Spielmann, M.H., "Picture Thefts," *Times* (London), August 30, 1911.

Schmidt, Dana Adams. "Louvre Has Exhibit of 83 Old Masters," *New York Times*, July 10, 1945.

Time. "Painters' War," September 11, 1939, Vol. 34, No. 11.

Ussel, Philibert. "Barbet de Jouy, Son journal pendant la Commune," *Revue hebdomadaire*, X (1898).

Varennnes, Françoise de. *Un bienfaiteur de la culture: Jacques Jaujard*. Discours le 29 février 1984, Académie des Beaux-Arts. Paris: Institut de France, 1984.

LIVROS

- Abetz, Otto. *Das Offene Problem: ein Rückblick auf zwei Jahrzehnte deutscher Frankreichpolitik*. Cologne: Greven Verlag, 1951.
- Aron, Robert. *France Reborn: The History of the Liberation, June 1944–May 1945*, trans. Humphrey Hare. New York: C. Scribner's Sons, 1964.
- Aulanier, Christiane. *Le Nouveau Louvre de Napoléon III*. Vol. 4, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre*. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1953.
- Aulanier, Christiane and André Chamson. *Chefs-d'oeuvre de la peinture française du Louvre: des primitifs à Manet*. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1946.
- Aury, Bernard. *La délivrance de Paris, 19–26 août 1944*. Paris: Arthaud, 1945.
- Bailly, Nicolas. *Inventaire des tableaux du roy, rédigé en 1709 et 1710*, Ed. Fernand Engerand. Paris: E. Leroux, 1899.
- Bargatzky, Walter. *Hotel Majestic: Ein Deutscher im besetzten Frankreich*. Freiburg: Herder, 1987.
- Bazin, Germain. *Souvenirs de l'exode du Louvre: 1940–1945*. Paris: Somogny, 1992.
- Beevor, Antony and Artemis Cooper. *Paris After the Liberation, 1944–1949*, New York: Penguin Books, 1994.
- Benoit-Guyod, Georges. *L'Invasion de Paris: 1940–1944, Choses vues sous l'occupation*, Paris: Editions du Scorpion, 1962.
- Biélinky, Jacques. *Journal 1940–1941: Un journaliste juif à Paris sous L'Occupation*, Paris: Les Editions du Cerf, 1992.
- Bizardel, Yvon. *Sous l'occupation: Souvenirs d'un conservateur de Musée (1940–1944)*. Paris: Calmann-Lévy, 1964.
- Blancher-Le Bourhis, Magdeleine. *Le château de Cheverny*. Paris, H. Laurens, 1950.
- Blumenson, Martin. *Breakout and Pursuit*. Washington, D.C.: U.S. Army Department of Military History, 1961.
- . *The Patton Papers: 1940–1945*. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Boitel, Philippe. *Les Français qui ont fait la France*. Editions Sud Ouest, 2009.
- Bouchoux, Corinne. *Rose Valland, résistance au Musée*. La Crèche: Geste, 2006.
- Bouisset, F. Felix. *Le Musée Ingres: historique, une visite au Musée, la salle du prince noir*. Montauban: Edition du Musée, 1926.
- Boursier, Jean-Yves. *Résistants et Résistance*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Bradbury, Jim. *Philip Augustus: King of France 1180–1223*. London: Longman Books, 1998.
- Breker, Arno. *Paris, Hitler et Moi*. Paris: Presses de la Cité, 1970.
- Bresc-Bautier, Geneviève and Anne Pingeot. *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- Bridgeford, Andrew. *1066: The Hidden History of the Bayeux Tapestry*. London: Fourth Estate, 2005.
- Brown, Shirley Ann. *The Bayeux Tapestry: History and Bibliography*. Wolfeboro, New Hampshire: Boydell Press, 1988.
- Callu, Agnès, *La Réunion des Musées Nationaux 1870–1940: Genèse et Fonctionnement*. Paris: École des Chartes, 1994.
- Carcopino, Jérôme. *Souvenirs de sept ans: 1937–1944*. Paris: Flammarion, 1953.
- Carmona, Michel. *Le Louvre et les Tuileries: huit siècles d'histoire*. Paris: Editions de La Martinière, 2004.
- Cassou, Jean, ed. *Le pillage par les Allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France: Recueil de documents*. Paris: Editions du Centre, 1947.
- Cellier-Gelly, Micheline. *André Chamson (1900–1983)*. Paris: Perrin, 2001.
- Chapron, Louis-Ferdinand. *Courtalain: châteaux et seigneurs*. Chartres: Abbé Métais, 1901.

Chennevières, Philippe de. *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Première Partie, Paris: Bureaux de l'Artiste, 1883.

Churchill, Winston. *The Gathering Storm: The Second World War*, Vol. 1. Boston: Houghton Mifflin, 1948.

———. *Triumph and Tragedy: The Second World War*, Vol. 6. Boston: Houghton Mifflin, 1953.

Clarac, Charles. *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*. Paris: Imprimerie Impériale, 1853.

Clément, Pierre. *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, Tome V, Paris: Imprimerie Impériale, 1868.

Cocteau, Jean. *Journal, 1942–1945*. Edited by Jean Touzot. Paris: Gallimard, 1989.

Cohan, William D. *The Last Tycoons: The Secret History of Lazard Frères & Co*. New York: Random House, 2007.

Collection Carle Dreyfus léguée aux Musées Nationaux et au Musée des arts décoratifs: exposition au Cabinet des dessins du Musée du Louvre, avril–mai 1953. Paris: Editions des Musées Nationaux, 1953.

Collins, Larry and Dominique Lapierre. *Is Paris Burning?* New York: Warner Books, 1965.

Commission de Publication des Documents Diplomatiques Français. *Documents diplomatiques français: 1940, les armistices de juin 1940*. Brussels: P.I.E.-Lang, 2003.

Cornioley, Pearl Witherington, and Hervé Larroque. *Pauline: Parachutée en 1943, la vie d'une agent du SOE*, 4th ed. Clermont-Ferrand: Editions par exemple, 2010.

Cornioley, Pearl Witherington, and Hervé Larroque. *Code Name Pauline: Memoirs of a World War II Special Agent*. Ed. Kathryn J. Atwood. Chicago: Chicago Review Press, 2013.

Crémieux-Brilhac, Jean-Louis. *La France libre: de l'appel du 18 juin à la Libération*, Paris: Gallimard, 1996.

Curtis, Michael. *Verdict on Vichy: Power and Prejudice in the Vichy France Regime*. New York: Arcade Publishing, 2002.

Dallot, Sébastien. *L'Indre sous l'occupation allemande (1940–1944): Les Allemands dans le département de l'Indre*. Clermont-Ferrand: De Borée, 2001.

Dalloz, Pierre. *Verités sur le Drame du Vercors*. Paris: Lanore, 1979.

Dalton, Hugh. *The Fateful Years: Memoirs, 1931–1945*. London: Muller, 1957.

Dansette, Adrien. *Histoire de la libération de Paris*. Paris: Perrin, 1994.

Desroches Noblecourt, Christiane. *Sous le regard des dieux*. Paris: Albin Michel, 2003.

———. "Le Musée du Louvre pendant la libération de Paris," in *Images de la Libération de Paris*. Ed. Marie Thézy and Thomas Gunther. Paris: Paris-Musées, 1994.

———. "Un très grand directeur: Jacques Jaujard," in *Pillages et Restitutions, le destin des oeuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, 23–39. Ed. Françoise Cachin. Paris: Editions Adam Biro, 1997.

Devals, Jean-Ursule. *Histoire de Montauban sous la Domination Anglaise*. Montauban: Forestié, 1843.

Domaine national de Chambord. *Otages de guerre: Chambord 1939-1945*. Versailles: Editions Artlys, 2009.

Dorléac, Laurence Bertrand. *Art of the Defeat: France 1940–1944*. Trans. Jane Marie Todd. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.

———. *Histoire de l'art: Paris 1940–44*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1986.

Dronne, Raymond. *La libération de Paris*. Paris: Presses de la Cité, 1970.

Dubosq, René. *La Tapisserie de Bayeux, dite de la Reine Mathilde: Dix ans tragiques de sa longue histoire*. Caen: Ozanne, 1951.

Ehrlich, Blake. *The French Resistance: 1940–1945*. London: Chapman and Hall, 1996.

Eychart, François and Georges Aillaud, eds. *Les Lettres françaises et Les Etoiles dans La clandestinité*,

1942–1944. Paris: Cherche Midi, 2008.

Feliciano, Hector. *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*. New York: BasicBooks, 1997.

Ferrand, Franck. *Gérald Van der Kemp: Un Gentilhomme à Versailles*. Paris: Perrin, 2005.

Fest, Joachim. *The Face of the Third Reich: Portraits of the Nazi Leadership*. Trans. Michael Bullock. New York: Pantheon Books, 1970.

Fonkenell, Guillaume, Sarah Gensburger, Catherine Granger, Isabelle Le Masne de Chermont, eds. *Le Louvre pendant la guerre: regards photographiques, 1938–1947*. Paris: Musée du Louvre Editions, 2009.

Fonkenell, Guillaume. *Le Palais des Tuileries*. Arles: Honoré Clair, 2010.

Foot, M.R.D. *SOE in France: An Account of the Work of the British Special Operations Executive in France, 1940–1944*. London: Whitehall, 2004.

Gausсен-Salmon, Jacqueline. *Une prière dans la nuit: journal d'une femme peintre sous l'Occupation*. Paris: Payot, 1992.

Gourcuff, Isabelle de and Francis Forget. *Chambord: Visitor's Guide*. Paris: Editions du Patrimoine, 2002.

Groussin, Gilles. *La Résistance dans le Canton de Valençay (Les Maquis de Gâtine)*. Châteauroux, 2006.

Gruat, Cédric and Lucia Martínez. *L'Échange: les dessous d'une négociation artistique entre La France et l'Espagne 1940–1941*. Paris: Colin, 2011.

Guillot de Suduiraut, Sophie. *Gregor Erhart: Sainte Marie-Madeleine*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1997.

Hautecoeur, Louis. *Histoire du Louvre: Le Château, Le Palais, Le Musée Des Origins à Nos Jours, 1200–1928*. Paris: L'Illustration, 1929.

———. *Les beaux-arts en France: passé et avenir*. Paris: Editions Picard, 1948.

Hébrard, Frédérique. *La Chambre de Goethe*. Paris: Editions J'ai lu, 1981.

Hicks, Carola. *The Bayeux Tapestry: The Life Story of a Masterpiece*. London: Chatto & Windus, 2006.

Hotchner, A.E. *Papa Hemigway: A Personal Memoir*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2005.

Hours, Magdeleine. *Une vie au Louvre*. Paris: Laffont, 1987.

Humbert, Agnès. *Résistance: A Woman's Journal of Struggle and Defiance in Occupied France*. Trans. Barbara Mellor. New York: Bloomsbury, 2008.

Hurault, Philippe. "Notice sur Cheverny et sur ses Mémoires," *Collection complete des mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis le règne de Philippe-Auguste, jusqu'au commencement du dix-septième siècle*, Vol. 36. Ed. Claude-Bernard Petitot, 4–398. Paris: Faucault, 1823.

Huyghe, René. *Une Vie pour l'art: de Léonard à Picasso*. Paris: Editions de Fallois, 1994.

Jackson, Julian. *France: The Dark Years, 1940–1944*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Karlsgodt, Elizabeth Campbell. *Defending National Treasures: French Art and Heritage under Vichy*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2011.

King, David. *Vienna, 1814: How the Conquerors of Napoleon Made Love, War, and Peace at the Congress of Vienna*. New York: Harmony Books, 2008.

Knecht, R.J. *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Lafon, Victor. *Histoire de la fondation de l'abbaye de Loc-Dieu*. Rodez: Rater, 1879.

Lambauer, Barbara. *Otto Abetz et les Français, ou l'envers de la Collaboration*. Paris: Fayard, 2001.

Langeron, Roger. *Paris, juin 1940*. Paris: Flammarion, 1946.

Laub, Thomas J. *After the Fall: German Policy in Occupied France, 1940–1944*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Le Masne de Chermont, Isabelle and Laurence Sigal-Klagsbald, eds. *A qui appartenaient ces tableaux? La*

politique française de recherché de provenance, de garde et de restitution des oeuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2008.

Léautaud, Paul. *Journal littéraire*, III (Février 1940–Février 1956), Paris: Mercure de France, 1986.

Leroi-Gourhan, André. *Les Racines du Monde*. Paris: Belfond, 1982.

Lottman, Herbert. *The Fall of Paris: June 1940*. New York: HarperCollins, 1992.

———. *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War*. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

Mazauric, Lucie. *Le Louvre en voyage, 1939-1945, ou Ma vie de châteaux*. Paris: Plon, 1978.

Mitchell, Allan. *Nazi Paris: The History of an Occupation, 1940–1944*. New York: Berghahn Books, 2008.

Mockers, Michel. *Maquis S.S. 4: Font-Moreau et Gâtine*. Issoudun: Laboureur, 1945.

Neiberg, Michael. *The Blood of Free Men: The Liberation of Paris, 1944*. New York: Basic Books, 2012.

Nicholas, Lynn. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*. New York: Vintage Books, 1995.

Nuremberg Trials, International Military Tribunal, *Nazi Conspiracy and Aggression* ("Red Series"), Vols. III and VI. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1946.

Parrot, Louis. *L'intelligence en guerre*. Paris: Castor Astral, 1990.

Paxton, Robert O. *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940–1944*. New York: Knopf, 1972.

Payne, Robert, *Leonardo*. New York: Doubleday, 1978.

Perrault, Gilles and Azéma, Jean-Pierre. *Paris sous l'Occupation*. Paris: Belfond, 1987.

Pérusse des Cars, François Joseph and Ledru, Ambroise. *Le Château de Sourches Au Maine Et Ses Seigneurs*, Paris: Lecène et Oudin, 1887.

Pesche, Julien Rémy. *Dictionnaire topographique, historique et statistique de la Sarthe, suivi d'une biographie et d'une bibliographie*, Tome 6. Le Mans: Belon, 1842.

Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

———. *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*. New York: Oxford University Press, 2000.

Pourcher, Yves. *Pierre Laval vu par sa fille*. Paris: Le cherche midi, 2002.

Polack, Emmanuelle and Dagen, Philippe. *Les Carnets de Rose Valland: le pillage des collections privées d'oeuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*. Lyon: Fage, 2011.

Powaski, Ronald E. *Toward an Entangling Alliance: American Isolationism, Internationalism, and Europe, 1901–1950*. New York: Greenwood Press, 1991.

Pryce-Jones, David. *Paris in the Third Reich: a history of the German occupation, 1940–1944*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1981.

Quoniam, Pierre and Guinamard, Laurent. *Le Palais du Louvre*. Paris: Nathan, 1988.

Ragueneau, Philippe and Florentin, Eddy. *Paris Libéré: Ils étaient là*. Paris: Editions France-Empire, 1994.

Raoul, R.P. *Guide historique de Valençay*, Châteauroux: Laboureur, 1956.

Rayssac, Michel. *L'exode des musées: histoire des oeuvres d'art sous l'Occupation*. Paris: Payot, 2007.

Riding, Alan. *And the Show Went On: Cultural Life in Nazi-Occupied Paris*. New York: Knopf, 2010.

Rorimer, James J. *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*. New York: Abelard Press, 1950.

Rozet, M.L. *Chronique de Juillet 1830*, Tome Second. Paris: Barrois et Durprat, 1832.

Saint-Exupéry, Antoine de. *Pilote de Guerre*. Paris: Gallimard, 1942.

Saint-Paulien [Maurice-Yvan Sicard]. *Histoire de la Collaboration*. Paris: L'Esprit nouveau, 1964.

Sand, George. *Lettres d'un voyageur*, Tome II. Brussels: Meline, Cans, 1838.

Sassoon, Donald. *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting*. London: HarperCollins,

2001.

Schnitzler, Bernadette and Meyer, Anne-Doris, eds. *Hans Haug, homme des Musées: Une passion à l'oeuvre*, Strasbourg: Editions des Musées de la ville de Strasbourg, 2009.

Scotti, R.A. *Vanished Smile: The Mysterious Theft of the Mona Lisa*. New York: Random House, 2010.

Sérullaz, Maurice. "L'exode des collections nationales," in *Pillages et Restitutions, le destin des oeuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, 15–21. Ed. Françoise Cachin. Paris: Editions Adam Biro, 1997.

Shirer, William. *The Collapse of the Third Republic: An Inquiry into the Fall of France in 1940*. New York: De Capo Press, 1994.

———. *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*. New York: Simon and Schuster, 1960.

Smith, Jean Edward. *Eisenhower in War and Peace*. New York: Random House, 2012.

Speer, Albert. *Inside the Third Reich: Memoirs*. New York: Macmillan, 1970.

Stendhal [Marie Henri Beyle] and Martineau, Henri. *Mélanges de politique et d'histoire*, Vol. I. Paris: Le Divan, 1933.

Taittinger, Pierre. *Et Paris ne fut pas détruit*. Paris: L'Elan, 1948.

Tartakowsky, Danielle. *Les manifestations de rue en France: 1918–1968*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1997.

Thibault, Laurence. *Imprimeurs et éditeurs dans la Résistance: Conférence-débat*, Paris: Institut CGT d'histoire sociale du Livre parisien, 2012.

Valland, Rose. *Le Front de l'Art: Défense des collections françaises 1939–1945*, Paris: Plon, 1961.

Vaughn, Hal. *Sleeping with the Enemy: Coco Chanel's Secret War*. New York: Knopf, 2011.

Vilallonga, José Luis de. *Gold Gotha*. Paris: Seuil, 1972.

Vincent, Jean-Noël. *Les Forces françaises dans la lutte contre l'Axe en Afrique*. Vincennes: Service historique de l'armée de terre, 1983.

Vinen, Richard. *The Unfree French: Life Under the Occupation*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Waresquiel, Emmanuel de. *Talleyrand: le prince immobile*. Paris: Fayard, 2003.

Williams, Charles. *The Last Great Frenchman: A Life of General de Gaulle*. London: Little, Brown, 1993.

Zitman, Bernard. *Souvenirs d'un sapeur-pompier*. Paris: Editions France-Sélection, 1972.

CRÉDITOS DAS FOTOS

Todas as providências possíveis foram tomadas para identificar o atual proprietário dos direitos de cada imagem. Contudo, devido a possíveis mudanças de propriedade e à passagem do tempo desde que os acontecimentos representados ocorreram, pode haver erros.

Archives des Musées Nationaux: 41, 63, 64, 66, 68, 69, 71, 74, 76,
77, 81, 86, 130, 131, 135, 159, 163, 164, 169, 171, 183, 188,
192, 204, 217, 220, 251, 255, 257, 294, 302, 303

Art Resource, NY/© RMN-Grand Palais: 37, 147, 174

Art Resource, NY/Hanns Hubmann/© bpk: 115

Art Resource, NY/Ministère de la Culture/

© Mediathèque du Patrimoine: 185

Jean-Christophe Benoist: 94

Bibliothèque nationale de France: 59, 61, 144, 151, 222, 224, 310

Bundesarchiv: 213, 229, 232

Centre Pompidou/© Bibliothèque Kandinsky/Marc Vaux: 74

Gerri Chanel ©: 24, 27, 29, 33, 34, 88, 89, 96, 156, 268, 279, 297, 311

Collection Camille GaraPont / La mémoire de Rose Valland: 215

© Fonds Jean Roubier/Roger-Viollet/The Image Works: 285

Foto Marburg/Art Resource: 125, 240

Keystone-France/Gamma-Rapho via Getty Images: 305

© Pierre Jahan/Roger-Viollet/The Image Works: 19

Library of Congress, Washington, D.C.: 231

Hervé Larroque: 292

National Archive and Records Administration, College Park, MD:

200, 284, 295

Catherine Velle: 133, 196

André Zucca/BHVP/© Roger-Viollet/The Image Works: 112



A gangue dos sonhos

Di Fulvio, Luca

9788554126261

592 páginas

[Compre agora e leia](#)

Nova York. Nos tumultuados anos 1920, a cidade é, para milhares de europeus, a epítome do "sonho americano". E não é diferente para Cetta Luminita, uma italiana que, apesar de muito jovem, busca um lugar ao sol com seu filho Christmas. Numa metrópole em plena explosão, onde o rádio está nascendo e o cinema começa a falar, Christmas vai crescer entre gangues rivais, um ambiente de violência e pobreza, com sua imaginação e sua coragem como únicas armas para sobreviver. A esperança de uma nova existência nasce quando ele encontra a jovem, bela e rica Ruth. Uma história vertiginosa e luminosa, magistralmente escrita, uma reflexão sobre a violência cometida contra as mulheres, sobre o racismo e a incomunicabilidade social, um romance sobre a infância roubada. A gangue dos sonhos queima com um ardor violento e redentor, e transporta o leitor para um mundo onde todos lutam para preservar sua integridade. Um romance que se lê de uma só tacada, que se desenrola como um filme e no qual cada página é uma nova sequência.

[Compre agora e leia](#)

MAXIME ROVERE

**O QUE
FAZER
COM OS
BABACAS**

e como deixar de ser um deles

VESTÍGIO

O que fazer com os babacas

Rovere, Maxime

9788554126414

160 páginas

[Compre agora e leia](#)

Com muito humor e sabedoria, este livro propõe uma nova ética para pensar e curar este flagelo do nosso tempo, esta doença do coletivo e este veneno das nossas vidas individuais: a babaquice. Um livro saboroso que nos ensina como identificar e nos proteger dos babacas e como lutar com eficácia contra a babaquice humana do cotidiano, principalmente nas redes sociais.

[Compre agora e leia](#)

Do que
estamos
falando
quando
falamos de
ESTUPRO

Sohaila
Abdulali

VESTÍGIO

Do que estamos falando quando falamos de estupro

Abdulali, Sohaila

9788554126339

256 páginas

[Compre agora e leia](#)

Depois de sobreviver a um estupro coletivo aos 17 anos em Bombaim, Sohaila Abdulali ficou indignada com o silêncio ensurdecedor que se seguiu e escreveu uma coluna inflamada sobre a percepção acerca do estupro – e de suas vítimas – para uma revista feminina. Trinta anos depois, sem aviso, seu artigo voltou à tona e viralizou, na esteira do estupro coletivo ocorrido em Nova Deli, em 2012 (que resultou na morte da vítima), incentivando Abdulali a escrever outro artigo para o New York Times – que circulou amplamente – sobre o processo de cura de um abuso sexual. Agora, a autora apresenta Do que estamos falando quando falamos de estupro: um olhar profundo, generoso e inflexível sobre o estupro e a cultura do estupro. Partindo de sua própria experiência, bem como de seu trabalho atendendo centenas de vítimas nos Estados Unidos, além de três décadas de trabalho intelectual feminista, Abdulali encara algumas das questões mais espinhosas sobre o tema. Em entrevistas com sobreviventes do mundo todo, ouvimos relatos emocionantes de força encontrada na adversidade, no humor e na sabedoria que contam, em conjunto, uma história maior sobre o significado do estupro e como a cura pode advir. Abdulali também aponta questões sobre as quais não conversamos: Um estupro é sempre um evento que define uma vida inteira? Um estupro é pior do que outro?

Um mundo sem estupros é possível? Do que estamos falando quando falamos de estupro é um livro para a época de movimentos como #MeToo, #TimesUp e #MeuPrimeiroAssédio, que vai permanecer com seus leitores – tanto homens quanto mulheres – por muito, muito tempo.

[Compre agora e leia](#)

Anthony Ray Hinton

com Lara Love Hardin

BEST-SELLER DO
THE NEW YORK TIMES
—
SELECIONADO PARA O
OPRAH'S BOOK CLUB

A HISTÓRIA REAL DO HOMEM QUE

SOL

PASSOU 30 ANOS NO CORREDOR DA MORTE

AINDA

POR CRIMES QUE NÃO COMETEU

BRILHA

VESTÍGIO

O sol ainda brilha

Hinton, Anthony Ray

9788554126247

320 páginas

[Compre agora e leia](#)

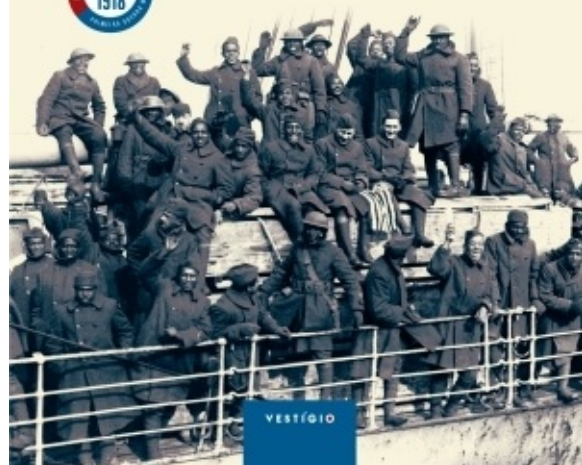
Em 1985, Anthony Ray Hinton foi preso sob duas acusações de assassinato no estado do Alabama, sul dos Estados Unidos. Atordado, confuso e com apenas 29 anos de idade, Hinton sabia que se tratava de um erro de identidade e acreditava que a verdade provaria sua inocência, acabando por libertá-lo rapidamente. Mas sem nenhum dinheiro e sujeito a um sistema de justiça que operava de maneira diferente para um homem negro e pobre do Sul, Hinton foi condenado à cadeira elétrica. À medida que compreendia e aceitava o próprio destino, ele decidiu não apenas sobreviver, mas também encontrar uma maneira de viver no corredor da morte, tornando-se luz na escuridão – para si mesmo e para seus colegas detentos. O sol ainda brilha é um depoimento extraordinário sobre o poder da esperança nos momentos mais sombrios. O livro de Hinton conta sua dramática jornada de trinta anos de encarceramento e mostra que é possível tirar de um homem sua liberdade, mas não sua imaginação, seu humor e sua compaixão.

[Compre agora e leia](#)

THOMAS SAINTOURENS

SOLDADOS DO JAZZ

OS HERÓIS NEGROS
DO HARLEM
NA PRIMEIRA
GUERRA MUNDIAL



VESTÍGIO

Soldados do jazz

Saintourens, Thomas

9788554126186

208 páginas

[Compre agora e leia](#)

Em 1º de janeiro de 1918, desembarcava na França um som até então desconhecido no Velho Continente: o jazz. O estilo, que estava nascendo na América, chegou à Europa pelas mãos do 15º Regimento de Infantaria da Guarda Nacional de Nova York, composto por soldados do Harlem, famoso bairro negro da cidade. Carregadores de malas, estivadores, mecânicos, boxeadores, advogados e músicos, esses combatentes acabaram relegados a trabalhos secundários e a serviços de apoio. Negros de origens diversas que quiseram acreditar que combater lado a lado com seus compatriotas brancos faria deles seus iguais. Homens rejeitados pelo próprio exército, que encontraram nas tropas francesas irmãos em armas que os reconheceram por sua coragem – e não apenas porque levaram o jazz em suas malas! Treinados pelo exército francês, logo mostraram que sabiam empunhar suas armas tão bem quanto seus instrumentos, e suas façanhas heroicas na guerra se tornaram tão conhecidas quanto sua música. Em novembro daquele mesmo ano, retornaram vitoriosos aos Estados Unidos ostentando a mais alta condecoração das forças francesas. A batalha, porém, estava longe de terminar. Se do outro lado do oceano haviam lutado pela liberdade contra os soldados do Kaiser, em casa teriam que lutar pela democracia contra inimigos ainda mais cruéis: o racismo e a segregação. Foram necessários quase cem anos para que,

em 2015, os heróis do Harlem fossem finalmente reconhecidos e honrados de forma oficial pelo governo do presidente Barack Obama.

[Compre agora e leia](#)